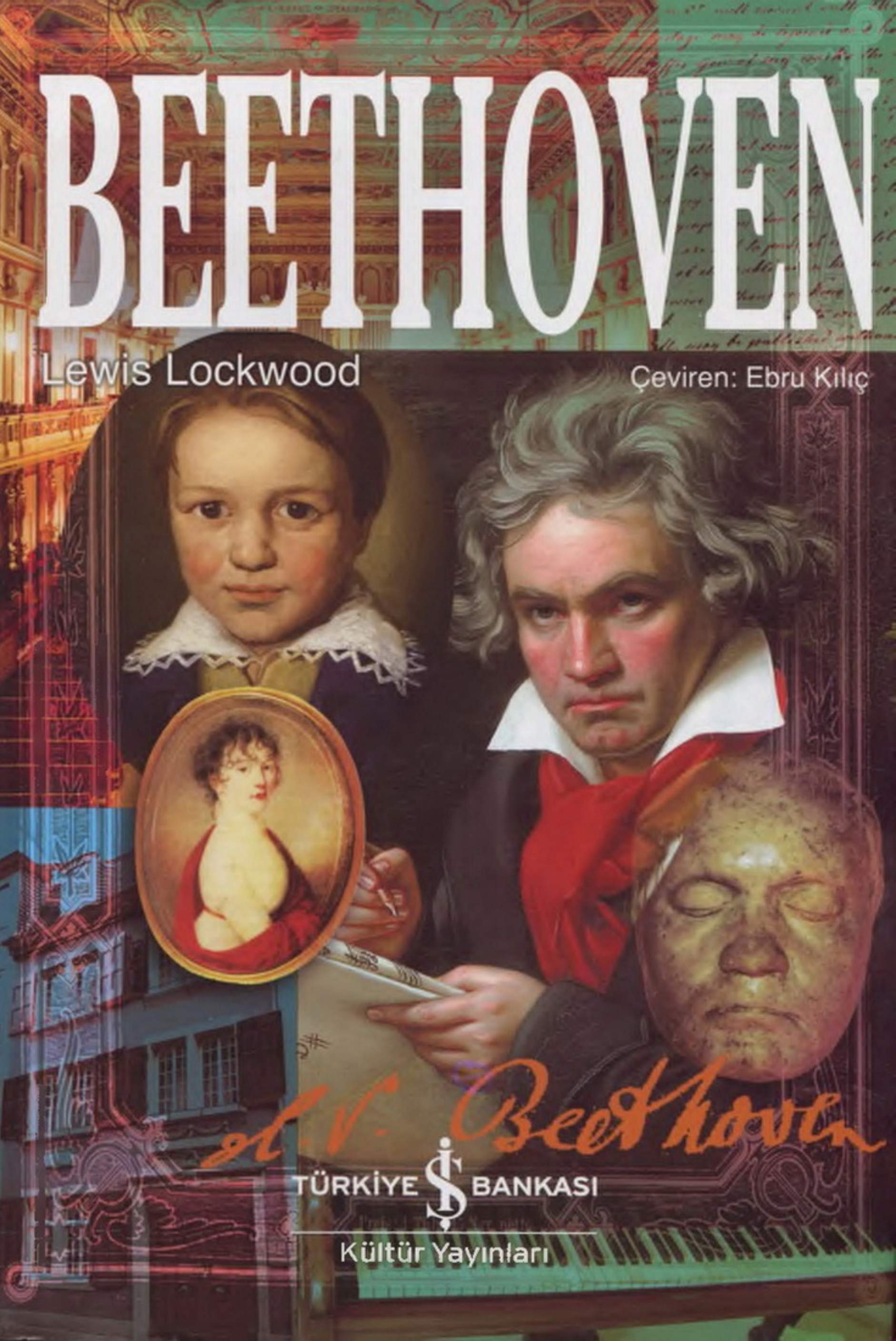

BEETHOVEN
Lewis Lockwood
Çeviren: Ebru Kılıç
TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Genel Yayın: 2874

BİYOGRAFİ

Lewis Lockwood
BEETHOVEN

ÖZGÜN ADI
BEETHOVEN
THE MUSIC AND THE LIFE

ÇEVİREN
EBRU KILIÇ

Sertifika No: 11213

EDİTÖR
LEVENT CİNEMRE

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

REDAKTÖR
TÜLİN ER

DÜZELTİ/DİZİN
COŞKUN AK

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASIM: KASIM 2013, İSTANBUL

ISBN 978-605-360-979-7

BASKI VE CİLT
ERTEM BASIM YAYIN DAĞITIM SAN. VE TİC. LTD. ŞTİ.
ESKİŞEHİR YOLU 45. KM. BAŞKENT ORGANİZE SANAYİ BÖLGESİ
22. CADDE NO: 6
MALIKÖY / ANKARA
(0312) 640 16 23
SERTİFİKA NO: 26886

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Lewis Lockwood

Beethoven

Müzik ve Hayat

Çeviren: Ebru Kılıç

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

II
İlk Olgunluk 1792-1802

IV
Son Olgunluk Dönemi 1813-1827

Kronoloji

1770 17 Aralık: Johann van Beethoven ile karısı Maria Magdalena Keverich Leym'in ikinci oğulları Ludwig van Beethoven, Bonn'da vaftiz edilir; muhtemelen bir önceki gün, 16 Aralık'ta doğmuştur. 2 Nisan 1769'da doğmuş olan ağabeyi Ludwig Maria bebekken ölmüştür; hayatta kalan iki kardeşi olmuştur: 1774 doğumlu Kaspar Karl ve 1776 doğumlu Johann.

1773 24 Aralık: Beethoven'ın çok saydığı büyükbabası Ludwig van Beethoven 61 yaşında ölür. Büyük Ludwig 1761'den ölümüne denk Elektör* Max Friedrich'in saray müzisyeni olmuştu. Beethoven uzun yıllar boyunca büyükbabasının portresini odasına astı.

1778 Ludwig çocukken icracı olarak ilk kez Köln'de sahneye çıkar; babası deha sıfatıyla güçlü bir konum edinmesini isteyip onun 1772'de doğduğunu iddia ettiği için altı yaşında olarak takdim edilir. Beethoven kendisi de bu doğum yılına uzun yıllar inanmıştır. 1778'de orgcu Gilles van den Eeden'dan ilk müzik derslerini alır.

1779 Beethoven'ın ilk önemli öğretmeni Christian Gottlob Neefe Bonn'a gelir.

1781 Mozart Viyana'ya yerleşir. Genç Beethoven annesiyle birlikte Hollanda'ya gider. Bonn'da Neefe'yle derslere başlar.

---

* Elektör-Prens (Alm: *Kurfürst*): Kutsal Roma-Cermen İmparatoru'nu seçme hakkına sahip prens ya da başpiskopos. 1356'daki Altın Ferman'la (*Goldene Bulle*) onaylanan elektörlük hakkına yedi elektör sahipti. Köln başpiskoposu da bunlardan biriydi. Elektörler, aynı zamanda siyasi yöneticilerdi. İmparatorluğun 1806'da sona ermesiyle elektörlük kurumu da ortadan kalktı. Bu kitapta adı geçen, Köln Başpiskoposu Elektör Maximillian Friedrich'tir-e.n.

1782 İlk müzik yayını: Dressler'in bir marşı üzerine "on yaşında genç bir amatör, Louis van Beethoven tarafından" Piyano Varyasyonları. 1782-83'te Beethoven piyanoforte için üç "Elektör" sonatını besteler.

1783 Neefe'nin Beethoven hakkındaki övgü dolu notu Cramer'in *Magazin der Musik* adlı yayınında çıkar; yazıda Beethoven'ın piyanodaki dikkat çekici yeteneği, "Herr Neefe'nin teşvikiyle" *Das Wohltemperierte Klavier*'yi çaldığı, Neefe'nin o sıralarda ona beste eğitimi verdiği, Beethoven'ın "başladığı gibi devam ederse ikinci bir Wolfgang Amadeus Mozart olacağı" belirtilmiştir.

1784 Elektör Max Friedrich ölür, yerini Max Franz alır. Beethoven yılda 150 florine saray orgcusu olarak atanır.

1785 Beethoven üç ayrı eserden oluşan WoO36 Piyano Kuartetleri'ni besteler. Anton Reicha Bonn'a gelir.

1787 Bahar aylarında Beethoven Viyana'ya gider, muhtemelen Mozart'la tanışır ya da en azından onu piyanoda dinler; annesinin hastalığı yüzünden Bonn'a dönmek zorunda kalır. 17 Temmuz'da annesi ölür.

1788 Kont Ferdinand von Waldstein Bonn'a gelir.

1789 Artık saray orkestrasında kemancı olan Beethoven, ailenin geçimini sağlamak üzere babasının maaşının yarısının kendisine verilmesi için elektöre dilekçe yazar.

1790 İmparator II. Joseph ölür; Beethoven iki kantat yazar; biri Joseph'in ölümü (WoO 87), diğeri halefi II. Leopold'un tahta çıkışı içindir (WoO 88). Aralıkta Haydn Viyana'dan Londra'ya giderken Bonn'a uğrar.

1791 Beethoven Bonn'da icra edilen "Ritterballet"ın (WoO 1) müziklerini yazar; Waldstein'ın eserin bestecisi olarak görünmesine izin verir. "Righini" Varyasyonları, WoO65 yayınlanır. 5 Aralık'ta Mozart Viyana'da ölür.

1792 Temmuz: Yine Bonn'a gelen Haydn muhtemelen, Beethoven'ın Viyana'ya gelmesi halinde onu öğrencisi olarak kabul etmeye yanaşır. Kasım başında Beethoven Bonn'dan ayrılıp Viyana'ya gider; dostları onun için bir hatıra defteri yazar, Waldstein bu deftere yazdığı satırlarda Beethoven'ın "Haydn'ın ellerinden Mozart'ın ruhunu teslim almak için" Viyana'ya gittiğini söyler. 18 Aralık'ta Johann van Beethoven Bonn'da ölür.

1793 Beethoven, Haydn'la kontrpuan çalışmalarını sürdürür. "Se vuol ballare" Varyasyonları (WoO 40) ile Dittersdorf'un bir teması üzerine Varyasyonlar'ı yayınlar.
1794 Haydn İngiltere'ye gider. Beethoven kontrpuan derslerine Johann Georg Albrechtsberger'le devam eder; Salieri'yle İtalyanca metin düzenleme derslerine başlar; Opus 1 Piyano Triolarını bestelemeye girişir.
1795 29 Mart'ta Beethoven'ın halka açık ilk konseri Viyana'da Burgtheater'da gerçekleşir; daha sonra No. 2 başlığını alacak olan Si Bemol Majör Piyano Konçertosu'nu çalar. Opus 1 Piyano Trioları yayınlanır; Beethoven Opus 2 Piyano Sonatları'nı oluşturacak olan üç eseri besteler.
1796 Opus 2 Piyano Sonatları yayınlanır. Şubatta Beethoven Prens Karl Lichnowsky'yle Prag, Dresden, Leipzig ve Berlin'e gider; Berlin'de Kral II. Friedrich Wilhelm için çalar ve Fransız çellistler Jean Louis ve Jean Pierre Duport'la tanışır. Jean Louis için Opus 5 Çello Sonatları'nı oluşturan iki eseri yazar. Yazın Pressburg ve Pest'e gider.
1797 Opus 16 Piyano ve Üflemeli Kenteti ilk kez icra edilir.
1798 Opus 10 Piyano Sonatları'nı, Opus 9 Yaylı Triolarını ve Opus 11 Klarnet Triosu'nu besteler. Prens Lobkowitz'den aldığı sipariş üzerine Opus 18 Kuartetleri'ni bestelerken eskiz defterlerini ilk kez sistematik olarak kullanmaya başlar.
1799 Joseph Wölffl'e piyano yarışması yapar. Opus 21 Birinci Senfoni'yi, Opus 20 Yedili'yi besteler. Opus 13 "Patetik" Sonatı yayınlanır.
1800 Beethoven 2 Nisan'da Hoftheater'da kendi müziğiyle ilk konserini verir; çalınan eserler arasında Birinci Senfoni ile daha sonra No. 1 başlığını alacak olan Do Majör Piyano Konçertosu da vardır. Bu dönemde yaptığı besteler arasında Opus 23 ve 24 Keman Sonatları ve Opus 22 Piyano Sonatı da bulunur.
1801 Stephan von Breuning Viyana'ya gelir. Beethoven'ın öğrencisi olacak Ferdinand Ries de şehre yerleşir. Beethoven güvendiği dostları Franz Gerhard Wegeler'e (29 Haziran) ve Karl Amenda'ya (1 Temmuz) sağırlığını açıkladığı ilk mektupları gönderir. Bu dönemde yaptığı besteler arasında Opus 26, Opus 27 No. 1 ve 2,

Opus 28 Piyano Sonatları ile Opus 29 Kenteti vardır. Beethoven İkinci Senfoni ve *Prometheus* Balesi üzerine çalışmaya başlar.

1802 24 Mayıs'ta Keman ve Piyano için "Kreutzer" Sonatı George Augustus Polgreen Bridgetower tarafından ilk kez icra edilir. Beethoven *İsa Zeytin Dağı'nda* [*Christus am Ölberge*] oratoryosunu, Opus 34 ve 35 Piyano Varyasyonları'nı, Opus 31 Piyano Sonatları'nı besteler. Ekimde Heiligenstadt Vasiyeti'ni kaleme alır.

1803 1803-4 döneminde Beethoven daha sonra *Eroica* başlığını alan Üçüncü Senfoni'yi, Opus 53 ("Waldstein") ve 54 Piyano Sonatları'nı besteler. 5 Nisan'da Theater an der Wien'de *İsa Zeytin Dağı'nda*, İkinci Senfoni ve Üçüncü Piyano Konçertosu'nun prömiyerlerinin yapıldığı bir konser verir. Vestas Feuer üzerine Schikaneder'le bir opera planlar.

1804 Beethoven *Leonore*'u bestelemeye başlar. 20 Mayıs'ta Napoléon imparator olarak taç giyer. Yazın Viyana'da Prens Lobkowitz'in sarayında Üçüncü Senfoni'nin ilk özel icrası gerçekleştirilir. Beethoven Üçlü Konçerto'yu besteler.

1805 Josephine Deym-Brunsvik'le yakın bir ilişkisi olur; Beethoven Opus 32 "An die Hoffnung" şarkısını ona verir. Opus 57 "Appassionata" Sonatı'nı besteler. *Leonore*'u tamamlar ve eserin prömiyeri 20 Kasım'da gerçekleştirilir. Kont Razumovsky Opus 59 Kuartetleri'ni sipariş verir.

1806 Beethoven No. 4 Piyano Konçertosu'nu besteler; *Leonore*'un ikinci versiyonu mart ve nisan aylarında icra edilir. Beethoven'ın kardeşi Kaspar Karl, Johanna Reiss'la evlenir. Beethoven Opus 59 Kuartetleri'ni, Dördüncü Senfoni'yi ve Keman Konçertosu'nu besteler.

1807 Prens Esterházy, Do Missa'yı sipariş verir. Beethoven *Coriolanus* Uvertürü'nü tamamlar. Eserlerinin altısının İngiltere'de yayınlanmasının hakları için Clementi'yle sözleşme imzalar; açıktır ki aynı eserlerin Avrupa çapındaki hakları için Bureau des Arts et d'Industrie ile de sözleşme imzalar.

1808 Beethoven Opus 59 Çello Sonatı'nı, Beşinci ve Altıncı senfonileri, Opus 70 No. 1 ve No. 2 Triolarını, *Koral Fantezi*'yi besteler. Kardeşi Johann van Beethoven Linz'e taşınıp orada bir eczane açar.

Beethoven *Macbeth* üzerine librettosunu Collin'in yazdığı bir opera için bazı fikirler karalar. Jérôme Bonaparte, Beethoven'ı, kendisinin Kappelmeister'ı* olmak için Kassel'e davet eder.

1809 Beethoven, Arşidük Rudolf, Prens Lobkowitz ve Prens Kinsky'nin onu Viyana'da kalmaya ikna etmek için yıllık 4000 florin ödeme sözü vermeleri üzerine Jérôme Bonaparte'ın Kassel'a taşınması için yaptığı teklifi geri çevirir. Viyana Napoléon orduları tarafından kuşatılır. Beethoven Arşidük Rudolf için Beşinci Piyano Konçertosu'nu, Opus 81a Das *Lebewohl* Piyano Sonatı'nı besteler. 31 Mayıs'ta Haydn ölür. Beethoven, Arşidük Rudolf'a verdiği derslerde kullanacağı malzemeler hazırlar; Opus 74 Kuarteti'ni ve piyano için Opus 77 Fantezi ile Opus 78 Sonat'ı besteler.

1810 Beethoven'ın Therese Malfatti ile evlenme umutları suya düşer; Brentano ailesiyle tanışır. *Egmont*'un müziklerini besteler, eser icra edilir; George Thomson'a halk şarkıları düzenlemelerinin ilk partisini gönderir. Opus 95 Kuartet'i, Opus 83 Goethe Şarkıları'nı besteler.

1811 Opus 97 "Arşidük" Triosu'nu, Pest'teki yeni tiyatro için König Stephan'ın ve Die Ruinen von Athen'in müziklerini besteler. Yıllar süren savaşların ardından mali bakımdan darda olan Avusturya hükümeti mali reforma giderek (Finanz-patent) ulusal para birimininin değerini devalüe eder; Beethoven'ın geliri düşer, ama arşidük yıllık gelirini artırarak bu kaybı telafi eder. Collin ölür; Beethoven, Goethe'yle temas kurar.

1812 Napoléon Rusya'yı işgal eder. Beethoven "An die Geliebte"nin ("Sevgiliye" / WoO 140) imzalı versiyonunu Antonie Brentano'ya verir; Yedinci ve Sekizinci senfonileri besteler. Yazın Töplitz'de bir kaplıcaya gider; burada "Ölümsüz Sevgili" dediği (Antonie Brentano olduğu neredeyse kesinleşmiştir) meçhul bir kadına mektup yazar. Töplitz'de Goethe ile tanışır ve 9 Ağustos 1812 tarihli bir mektubunda "Goethe sarayın havasından, bir şaire uygun düşeceğinden fazla hoşlanıyor," diye yazar.

---

* O dönemde kral, prens, zengin aristokrat gibi varlıklı kişilerin özel orkestralarının müzik direktörü. Görevi, orkestranın kurulmasını, müzisyenlerin seçimini, repertuvar oluşturulmasını, gerekli çalışma ve araştırmaların yapılmasını ve gerektiğinde orkestra için eser bestelenmesini içerir. Orkestranın çalışmalarını sürdürdüğü şapeli ifade eden *kappel* (Alm.) kelimesininden gelmektedir -e.n.

1813 Beethoven ağır hasta olan kardeşi Karl'ı, ölmesi halinde kendisini yeğeninin velisi ilan etmeye ikna eder. 21 Haziran'da Wellington Vittoria'da Fransızları yenilgiye uğratır. Beethoven, Johann Napomuk Mälzel'in mekanik aygıtı Panharmonikon için bir parça yazmayı kabul eder. *Wellingtons Sieg* ["Wellington'ın Zaferi"] aralık ayında verilen bir yardım konserinde Yedinci Senfoni'yle birlikte icra edilir. Mälzel Ekim 1813'te metronomun ilk versiyonlarından birini icat eder; Beethoven ve başkaları aygıtı övgüyle karşılar.

1814 Viyanalı tiyatro yöneticileri *Leonore*'u diriltmeye karar verir, Beethoven eseri ayrıntılı biçimde gözden geçirir ve bu kez esere *Fidelio* adını verir; ilk icra 23 Mayıs'ta gerçekleştirilir. Beethoven *Wellingtons Sieg*'in icra hakları konusunda Mälzel'le tartışır. Opus 90 Piyano Sonatı'nı, Opus 118 *Elegischer Gesang*'ı ("Ağıt") ve yeni toplanmış Viyana Kongresi için *Der Glorreiche Augenblick*'i ("Görkemli An") besteler.

1815 Napoléon Elbe'den kaçar, "Yüz Gün" boyunca iktidarda olur ve Waterloo'da nihai yenilgiye uğrar. Beethoven Viyana Kongresi için şehirde bulunan Rus Çaricesi için Opus 89 Polonez'i yazar. Opus 115 Namensfeier Uvertürü'nü, Opus 102 Çello Sonatları No. 1 ve No. 2'yi besteler. Beethoven'ın kardeşi Karl 15 Kasım'da ölür. Eşi Johanna veli, Beethoven da veli yardımcısı tayin edilir; Beethoven bunun üzerine Johanna'nın bu sorumluluktan alınması talebiyle mahkemeye başvurur. Beethoven ilk kez cep eskiz defterleri kullanmaya başlar.

1816 Rossini *Sevil Berberi*'ni besteler; 1822'de Beethoven bir ziyaretçisine Rossini'nin müziğinin melodik ve çekici olmasına rağmen "dönemin uçarı ve hislere hitap eden ruhuna uygun düştüğünü" söyler. Opus 98 *An die ferne Geliebte* şarkı halkasını, Opus 101 Piyano Sonatı'nı besteler. Saray yeğeni Karl'ın tek velisinin Beethoven olduğunu tanır; Beethoven Karl'ı bir yatılı okula gönderir, sonra da gencin kendisiyle birlikte yaşamasını planlamaya başlar. Aralarında Yedinci Senfoni'nin de bulunduğu önceden bestelenmiş bir dizi önemli eser Viyana'da Steiner tarafından basılır.

1817 Beethoven'ın sağlık durumu kötülemeye devam eder; yeğeni Karl'la sorunları da öyle. Londra Filarmoni Cemiyeti Ferdinand

Ries aracılığıyla Beethoven'ı Londra'ya gelip onlar için iki yeni senfoni yazmaya davet eder. Beethoven Opus 137 Yaylı Kenteti için Re Füg'ü besteler; Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı üzerinde çalışmaya başlar.

1818 Yeğeni Karl gelir ve Beethoven'la birlikte yaşamaya başlar; Beethoven sağlığının bozuk olduğu gerekçesiyle Londra'ya gitme fikrinden vazgeçer. *Hammerklavier* Sonatı tamamlanır. Mahkeme, Johanna van Beethoven'ın Karl'ın vesayetini geri almak için yaptığı temyiz başvurusunu geri çevirir; ama çocuk annesine kaçar ve Beethoven onu geri getirmek için polis çağırır. Beethoven'ın sağırlığı artık onu ziyaret edenlerin Sohbet Defterleri kullanmasını, sohbetleri sırasında söyledikleri sözleri bu defterlere yazmalarını gerektirecek düzeydedir.

1819 Avusturya rejimi Karlsbad Kararnamesi'ni ilan eder; polis gözetimi artar, konuşma özgürlüğü sınırlanır. Beethoven'ın velayet davası Magistrat'ta, Viyana'daki asliye mahkemesinde dinlenir; dava Beethoven'ın, yeğeninin velayetini kaybetmesiyle sonuçlanır. Arşidük Rudolf, Olmütz Başpiskoposu ilan edilir. Beethoven *Missa solemnis* üzerinde çalışmaya başlar; niyeti eserin Rudolf'un bir sonraki yıl göreve getirilme töreni sırasında icra edilmesidir. Yayıncı Diabelli'nin kendisine ait vals melodisi üzerine birer varyasyon yazmaları için çok sayıda besteciye yaptığı davet üzerine mart ayında başladığı "Diabelli" Varyasyonları üzerinde çalışmaya ara verir.

1820 Beethoven Karl'ın velayetini alabilmek için mahkemeye sunmak üzere uzun bir temyiz başvurusu hazırlar, nisanda mahkeme onun lehine karar verir. *Missa solemnis* üzerinde çalışmaya devam eder; ama yayıncı Schlesinger'in üç piyano sonatı yazması ricasını da kabul eder; bu da *Missa*'nın sonbahara kadar bir kenara bırakılmasına neden olur.

1821 Hastalıkları nüksedip dururken Beethoven Opus 109, 110, 111 Piyano Sonatları'nı tamamlar.

1822 Beethoven *Missa solemnis*'i tamamlamasının ardından eseri birçok yayıncıya sunar. Viyana'da Josephstadt Tiyatrosu'nun açılışı için *Die Weihe des Hauses* uvertürünü besteler ve Dokuzuncu Senfoni üzerinde çalışmaya başlar. Prens Nikolay Galitzin

Beethoven'a üç yeni yaylı kuarteti sipariş eder; Londra Filarmoni Cemiyeti de yeni bir senfoni için 50 sterlin önerir.

1823 Beethoven *Missa solemnis*'in elyazması kopyalarını her biri 50 dükaya Avrupa'nın bütün büyük saraylarına önerir ve onundan sipariş alır. Galitzin'in üç kuartet siparişini kabul eder; "Diabelli" Varyasyonları'nı tamamlar ve Dokuzuncu Senfoni üzerinde çalışmaya başlar. Grillparzer'le olası opera projelerini tartışır, ama bunlardan bir şey çıkmaz.

1824 Bir grup Viyanalı hayranı Beethoven'a *Missa* ve Dokuzuncu Senfoni'yi Viyana'da icra etmesi için yazılı talepte bulunur ve martta bir konser düzenlenmesi için planlar yapılmaya başlanır. Beethoven senfoniyi şubatta bitirir, 7 Mayıs'ta konser düzenlenir; konserin sonunda Beethoven, dinleyicilerin alkışlarını duyamaz, biri onları görebilsin diye onu arkasına çevirir. Beethoven Opus 127 Kuarteti, sonra da Opus 132 üzerinde çalışmaya başlar.

1825 Beethoven Opus 127'yi tamamlar; eserin marttaki ilk icrası başarılı olmaz. Beethoven şubat ile temmuz arasında Opus 132'yi tamamlar. Yılın ikinci yarısında Opus 130'u besteler; eserin finalini uzun füg oluşturmaktadır.

1826 Karl intihar girişiminde bulunur, ama hafif yaralanarak kurtulur ve annesinin evine götürülür. Beethoven bundan kısa bir süre sonra son kuarteti Opus 135 üzerinde çalışmaya başlar. Ayrıca *Grosse Fuge*'ü Opus 130'dan ayırmayı, Opus 133 olarak ayrıca yayınlamayı ve Opus 130 için yeni bir final yazmayı kabul eder. İkinci finali Gneixendorf'ta, yeğeni Karl'la birlikte kardeşi Johann'ın evinde kaldığı sırada besteler. Bir yaylı kenteti üzerine çalışmaya başlar, ama eser yarım kalır. Aralık ayında sağlığı iyice kötüleşir ve bağırsaklarından ameliyat olur.

1827 Tıbbi müdahalelere rağmen Beethoven'ın sağlığı giderek bozulur. Orduya katılıp bir alayda subay adayı olarak görevlendirilen Karl Viyana'dan ayrılır. Beethoven 26 Mart'ta ölür. Ölümünden üç gün sonra 29 Mart'ta büyük bir cenaze töreni düzenlenir; Grillparzer'in yazdığı cenaze konuşmasını aktör Heinrich Anschütz okur. Cenaze, yaklaşık 10-20 bin kişinin katıldığı büyük bir yürüyüşe döner. Tabutunu taşıyanlar arasında dostları Stephan ve Gerhard von Breuning'in yanı sıra Avusturya'nın önde

gelen sekiz müzisyeni (Hummel, Eybler, Kreutzer, Gyrowetz, Gansbacher, Würfel, Seyfried ve Weigl) vardır; Czerny, Grillparzer, Holz, Linke, Schuppanzigh ve Schubert ise meşale taşıyan birçok isim arasında yer almıştır. Beethoven başta Viyana yakınlarındaki Wahring mezarlığına gömülür; ama bedeninden arta kalanlar daha sonra Viyana Merkez Mezarlığı'na taşınır.

Önsöz

Elinizdeki kitap Beethoven'ı, esasen müziğine odaklanarak ama hayatına, kariyerine ve yaşadığı çevreye de büyük bir dikkat göstererek, bir insan ve sanatçı olarak resmetme girişiminde bulunuyor. Amacım Beethoven'ın hayatını, kitaptaki bölümlerin her birini sanatsal gelişimine kısmen göz atan bir biyografik anlatıya vakfetmek yerine, esasen bir besteci olarak gelişimi üzerinden sunmak oldu. Müzikal ve biyografik bu iki boyutun nasıl örülmesi gerektiği, ne ölçüde örülebilecekleri sorusu, kitapta tartışılan, ilerleyen sayfalar boyunca varlığını sürdüren bir mesele olmuştur.

Biyografiye ve müziğin eleştirel olarak tartışılmasına ayrı bölümler vakfedildiyse de daha çok Beethoven'ın hayatını önemseyen okurların, eserler ve janrlarla ilgili bölümleri de okumasını; esasen müziğine ilgi duyan okurların da biyografiye uzanan köprüyü aşmasını umuyorum. Beethoven'ın yaşadığı dönemin tarihsel, siyasal ve kültürel çerçevesine –Fransız Devrimi döneminin çalkantılı Avrupası, Terör Dönemi, Napoléon'un hükümranlığı öncesi ve sırasındaki savaş yılları ile tarihin çarkının Sanayi Devrimi'ni, Romantik devri getiren büyük dönüşü– daha çok ilgi duyan okurlara gelince... Bu kitap bu tür okurların, Beethoven'ın eserlerine dış etkilerin birer yansıması, zengin donanıma sahip bir müzikal zihnin hayal gücünden çıkmış ürünler olarak erişmesini sağlamayı amaçlıyor.

Bu yaklaşımın örneklerini iki biyografide buldum: Abraham Pais'nin kaleme aldığı *"Subtle is the Lord:" The Science and the Life of Albert Einstein* ["Kurnaz olan Tanrı'dır:" Albert Einstein'ın Bilimi ve Hayatı] (1982) ile Nicholas Boyle'un kaleme aldığı *Goethe: The Poet and the Age* [Goethe: Şair ve Çağı] (1992-2000). Pais'nin biyografisinde başlıkları italik olan bölümler "Einstein'ın neredeyse hiç bilimsel olmayan bir

biyografisi"ni sunarken, başlıkları italik olmayan bölümler (çoğu) bilimsel bir biyografinin eşdeğeridir. Boyle'un Goethe hakkındaki kitabında, biyografik meseleler ile şiir ve drama eleştirisi sırayla, kimi zaman bölümler içinde ayrı başlıklar halinde yer alır. Ben italik kullanmadım ya da bölüm başlıklarını belirginleştirmek için başka bir yola başvurmadım; onun yerine Beethoven'ın eserleri hakkında yazarken, konunun uzmanı olmayan okuru da aklımda tutarak, son derece anlaşılabilir olduğunu umduğum betimleyici bir seviye tutturmaya çalıştım.

Bazı bölümler, benim Beethoven'ın yaratıcı süreciyle ilgili incelemelere duyduğum ilgiyi yansıtsa da kitaptaki müzikal tartışmaların çok büyük bir bölümü, bestecinin her janrda verdiği en önemli eserler de dahil olmak üzere, çok sayıda eserin kısa eleştirel değerlendirmelerinden oluşmaktadır. Bu yorumlar, ortalama uzunluktaki bir kitapta olması gerektiği üzere, kaçınılmaz olarak kısadır, fakat eserlerin en göze batan önemli yönlerini öne çıkarmaya, yorumlarımı Beethoven'ın ömrü boyunca sergilediği tarz değişiklikleri ile geniş çaplı müzikal kompozisyonları şekillendirme biçimindeki değişiklikler bağlamında bir çerçeveye oturtmaya çalıştım. İlk bölümler, çağdaşlarının "ikinci bir Mozart" olmasını umduğu genç ve yetenekli bir sanatçı olarak Beethoven'ın karşı karşıya kaldığı sorunu yansıtır; sadece öğretmenleri ve bilgili hamilerinin ona biçtiği bir rol değildir bu, kendisi de ilk yıllarında gönüllü olarak bu rolü üstlenmiştir. Genç Beethoven'ın gerçekten isyankâr, orijinal bir kişilik olmakta ve kaderinin Mozart'ın –müzik tarihindeki gelmiş geçmiş en ağır rol modeli– başlıca halefi olduğunu kabul etmekte çektiği güçlük, gelişiminin ilk yıllarının önemli bir veçhesini oluşturmuş, kariyeri boyunca kendini göstermiştir. Bu izleğe kısmen paralellik gösteren sonraki bölümlerde ise Beethoven'ı son yıllarında görürüz; ardında büyük başarılar bırakmış, izleyebileceği yeni bir sanatsal yol bulma krizini artık atlatmış, birkaç kuşak öteye uzanıp Händel'in, özellikle de Bach'ın müziğinde yeni modeller bulmuştur.

Her uzmanın içinde, dışarıya çıkmak için can atan bir genellemeci yatar; daha önce bunu, hiç bu kitabı yazarken olduğu kadar kuvvetli hissetmemiştim. Dolayısıyla bu geniş kapsamlı araştırma, birçoğu çoktan yazılmış, bazıları hâlâ yazılmamış uzmanlık işi birçok monografinin özeti olarak okunabilir. Kitap boyunca, metinde de notlarda da Beethoven hakkında mevcut uzman işi akademik literatürü dikkate almaya

çalıştım. Beethoven'ın eserleriyle ilgili tartışmaları olabildiğince anlaşılır kılmak amacıyla, kitapta verilen müzikal örnekler mümkün mertebe en az düzeyde tutulmuştur ama çok sayıda örnek müzik, yayıncının bu kitap için açtığı özel internet sitesinde bulunabilir: www.wwnorton.com/trade/lockwood. İnternet sitesindeki örneklere yapılan göndermeler *W ile işaretlenmiş ve metinde numaralandırılmıştır.

1940'larda New York City'de büyüyen biri olarak, Beethoven'ın orkestra için yazılmış çalışmalarını ve başka birçok müzik eserini, Carnegie Hall'daki Gençlik Konserleri'nde New York Filarmoni Orkestrası'ndan dinledim. Genç bir çellist olarak çello sonatlarını, triolarını, yaylı çalgı kuartetlerini ve senfonilerini önce High School of Music and Art'ın rakipsiz derecede ilham verici atmosferinde, sonra Queens College'da çaldım. O sıralarda Queens College öğretim üyeleri arasında Edward Lowinsky, Karol Rathaus, Leo Kraft, Sol Berkowitz, John Castellini ve tarih, felsefe, edebiyat alanlarında başka önde gelen hocalar bulunuyordu. Uzun yıllar sonra, Princeton Üniversitesi ile Harvard Üniversitesi'nde lisans ve yüksek lisans düzeylerinde Beethoven öğretmemin ardından hâlâ Beethoven'ın oda müziğini çalıyorum; Beethoven hakkında düşünüp yazmak da başlıca mesleki faaliyetim haline geldi. Gençlik yıllarımda, Bronx'ta Bainbridge Avenue Halk Kütüphanesi'nin raflarında keşfettiğim Donald Francis Tovey'nin denemelerinden başlayarak, Beethoven hakkında ciddi bir eleştirel literatür olduğunu görmüştüm. Hatırladığım kadarıyla o aralar, Opus 69 La Majör Çello Sonatı'nı çalarken, ilk hareketin seriminde ve tekrarında bazı paralel pasajların, başka bütün paralel çiftler birinin aynı olsa da aralıkları itibarıyla neden uyuşmadığını merak ediyordum. Uzun yıllar sonra Beethoven'ın besteleme yöntemlerini eskizleri ve elyazısı eserleri üzerinden incelerken, cevap hiç beklenmedik bir biçimde elime geliverdi; Beethoven'ın elyazısından bu çello sonatının ilk hareketini inceleme fırsatı buldum. O sıralarda bu elyazmasının sahibi merhum Felix Salzer'di; Heinrich Schenker'in eski öğrencilerinden önde gelen bir kuramcı olan Salzer, elyazmasını incelemem ve karmaşık yenilemeleri, değişiklikleri çözmem için beni New York'taki evine davet etti. Bu tecrübe bana, huzursuz, araştırmacı müzikal düşünme biçiminin doğrudan bir kanıtı olarak Beethoven'ın notasyonunun karmaşıklığını ve gelişkinliğini izlemenin ne anlama geldiğini ilk elden öğretti.

Princeton'da 1950'lerde yüksek lisans eğitimi yaparken, Oliver Strunk, Arthur Mendel ve Nino Pirrotta'yla birlikte aldığım müzik tarihi seminerleri arasında, o sıralarda Princeton'ın öğretim üyeleri arasında yer alan Elliot Forbes'un Beethoven'ın biyografisi üzerine bir yüksek lisans dersi vardı. O sıralarda Forbes, Alexander Wheelock Thayer'ın on dokuzuncu yüzyılda kaleme aldığı o büyük eserin, *Life of Beethoven*'ın [Beethoven'ın Hayatı] yeni bir basımı üzerindeki çalışmasında epeyce ilerlemişti; kitabı 1964'te yayınlanmasından önce müsvedde halinden okuyacak kadar şanslıydım. Daha sonra Harvard'da meslektaşım olan Elliot Forbes'a birçok bakımdan borçluyum. 1977'de gençlik arkadaşım Maynard Solomon'la dostluğumu tazeledim; Solomon'un aynı yıl yayınlanan parlak Beethoven biyografisi, Beethoven'ın hayatıyla ilgili akademik tartışmalara yakından bakışı, Solomon'un psikanalizle ilgili birikiminden beslenen yeni kavrayışlarla harmanlaması bakımından bir çığır açıyordu.

Okurların sorabileceği sorulardan biri de bu kitabın Solomon, William Kinderman, David Wyn Jones, Barry Cooper ve başkalarınınkiler de dahil olmak üzere, Beethoven hakkındaki mevcut eserler yelpazesine nasıl yerleştiğidir. Yapabileceğim en iyi benzetme, birkaç ressamın aynı konunun portresini yapmasıdır. Belirgin benzerliklere karşın, farklılıklar benzerlikleri aşacaktır. Ressamlar konularını sunmaya ne kadar sadık kalırlarsa kalsınlar, kendilerini de ortaya koyarlar. Her birinin bireysel bir bakış açısı, konunun esas oranlarının, renklerinin ve dokularının ne olacağını, hangi yönlerin öne çıkarılıp hangilerinin gölgede kalacağını ya da tümüyle es geçileceğini belirleyen bir görüşü vardır. Bu kitap, esasen benim müzik tecrübemden kaynaklandığı için kaçınılmaz olarak benim bakış açımı ve ilgilerimi yansıtacaktır. Aynı zamanda Beethoven'ın, müziğin hayattan daha ağır bastığı, bestecinin insana egemen olduğu, ama her ikisinin de bir yere sahip olduğu bir portresini yapma yönündeki tercihimi ortaya koyar.

Büyük bir sanatçının hayatı ile eserleri arasındaki ilişkinin niteliği nedir? Bu gizemli soru kitabın ilk bölümlerinde tartışmaya açılır ve hiçbir zaman yeterince derinlere götürülemez. Sanatçının hayatındaki olayların eserlerine ne ölçüde bağlanabileceği ya da bağlanamayacağı, Beethoven'ın hayatının çeşitli dönemlerinde, tek tek kompozisyonların karakterine ve anlamına bağlı olarak farklılık gösterir. Beethoven'ın büyük eserleri genellikle, döneminin en derin estetik, felsefi ve zaman za-

man siyasi akımlarını yansıtıyormuş izlenimi verir, fakat güçlü sanatsal bireysellikleri içinde bütün dış nedenleri de aşar. Öte yandan o kadar önemli olmayan bazı eserlerinin gelir elde etmek, müzik piyasasının o dönemdeki zevkini paraya tahvil etmek ya da bazı durumlarda doğrudan siyasi olaylara karşılık vermek için yazıldığı açıktır. Bu gruba verilebilecek en belirgin örneklerden biri *Wellington'ın Zaferi*'dir; Beethoven'ın bu eseri, Wellington'ın 1813'te Fransızları yenmesini kutlamak için vatansever bir hareket olarak yazılmıştır.

Bu gibi her türden dış etki, sanatçının ilk ve son dönemlerinde, orta dönemine nazaran daha izlenebilir niteliktedir; kısmen bu yüzden, orta dönem için farklı bir strateji benimsedim. 1802'den 1812'ye dek süren, benim "İkinci Olgunluk" dönemi dediğim, en meşhur eserlerinin birçoğunu verdiği bu döneme yaklaşımım janrlar üzerinden oldu: yani önce senfonileri, sonra konçertoları, sonra sahne müziklerini, vokal müziğini, klavyeli oda müziğini, son olarak da yaylı çalgı kuartetlerini ele aldım. Bu planı seçtim, çünkü bu dönemdeki başlıca janrları tek tek ele almak bana daha mantıklı göründü. Öte yandan ilk ve son dönemlerde, daha çok neredeyse kronolojik diyebileceğimiz bir yaklaşım, müziğe İkinci Olgunluk döneminde olduğundan daha iyi uyuyordu, çünkü Beethoven gençliğinde ve yaşlı bir üstat olduğunda başlıca janrlarında besteler yapma eğilimini daha tutarlı bir biçimde göstermişti.

Kitaba giriş niteliğindeki bu satırları çeşitli meslektaşlarımın ve kitabın yazımı sırasında faydasını gördüğüm başkalarının yardımlarını teslim etmeden bitiremem. Öncelikle Maynard Solomon, Charles Rosen, Mark Kroll ve Robert Marshall'a içtenlikle teşekkür ediyorum. Bu dört meslektaşım da kitabı taslak halindeyken okuyup bana irili ufaklı birçok meseleyle ilgili olarak sağlam ve samimi tavsiyelerde bulundular. Daha geniş bir anlamda, geniş bir meslektaşlar yelpazesine minnettarım, bazılarını profesyonel olarak yıllardır tanıyorum, bazıları Princeton ve Harvard'da yüksek lisans düzeyinde öğrencim olmuştu, içlerinden 48'i de (12'li gruplar halinde) 1980'ler ve 1990'larda Ulusal Beşeri İlimler Vakfı'nın [The National Endowment for the Humanities] sponsorluğunda Beethoven hakkında kolej öğretmenlerine verdiğim yaz seminerlerine katılmıştır.

Özellikle de Harvard'da eskiden Fransız Müziği Kitaplığı'nın yöneticisi olan, daha sonra W.W. Norton'da müzik editörü olarak görev yapan

Michael Ochs'a borçluyum. Kendisi beni bu kitabı yazmaya davet etti; düşünceli, kılı kırk yaran düzeltileri ve eleştirileriyle bana örnek oldu. Bütün hatalar ve eksikliklerdense yalnızca ben sorumluyum.

Son olarak karım Ava Bry Penman'a teşekkürlerimi ve aşkımı sunuyorum. Onun müzik ve şifa sanatı bilgisi, son on yıldır benim için derin bir anlama sahip.

Brookline, Massachusetts

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Prolog

Gençlik, Olgunluk, İhtiyarlık: Üç Mektup

1787: Beethoven'ın Annesinin Ölümü

Eylül 1787'nin ortalarında on altı yaşındaki Ludwig van Beethoven, Augsburg'daki Dr. Joseph Wilhelm Freiherr von Schaden'a bir özür mektubu yazdı. Dört ayı aşkın bir süre önce nisan sonlarında, Viyana'dan Bonn'a dönüş yolculuğu sırasında von Schaden'ın evinde kalmıştı. Genç piyanist-besteci Mozart'la temas kurabilme ümidiyle Viyana'ya gitmiş, fakat orada kısa süre kalabilmiş, babasından annesinin ciddi biçimde rahatsızlandığını bildiren mektuplar alınca apar topar Bonn'a geri dönmüştü. Şimdi, annesinin 17 Temmuz'da vefatının ardından, eylül ayı ortasında von Schaden'a yazıyordu:

> Hakkımda neler düşünüyor olmalısınız, tahayyül etmekte güçlük çekmiyorum, benim için olumsuz düşünmek için iyi sebepleriniz olduğunu da reddedemem. Fakat özür dilemeden önce, özürlerimin kabul edilmesini umut etmeme yol açan gerekçeleri açıklayayım. Augsburg'dan ayrıldığımdan beri, neşemin, neşemle birlikte sağlığımın da gerilediğini söylemeliyim. Memleketime yaklaştıkça, babamdan gelen, annemin sağlığı pek iyi olmadığı için olağandan hızlı gelmemi söyleyen mektuplar da sıklaştı. Bu yüzden olabildiğince acele ettim, o kadar ki kendim hastalanmaya başladım. Ama hasta annemi bir kez daha görme umudum bütün engelleri aştı ve benim en büyük güçlükleri atlatmamı sağladı. Annemi sağ buldum ama sağlığı berbat durumdaydı. Verem olmuştu, çok fazla acı ve eziyet çektikten sonra nihayet yedi hafta önce öldü. Bana karşı çok iyi, çok sevgi dolu bir anneydi ve benim en iyi dostumdu. Ah, o tatlı ismi hâlâ söyleyebiliyor, anne diyebiliyorken, bu duyuluyorken benden daha mutlu kim vardı ki? Şimdi kime öyle sesleneceğim? Onun tahayyülümdeki sessiz suretlerine mi? Buraya geldiğimden beri mutlulukla geçen pek az vaktim oldu. Bütün bu süre zarfında astımla cebelleşiyordum, korkarım o da vereme çevirebilir. Buna, benim için hastalığımın kendisi kadar büyük bir kötülük olan melankoli de eklendi. Kendinizi

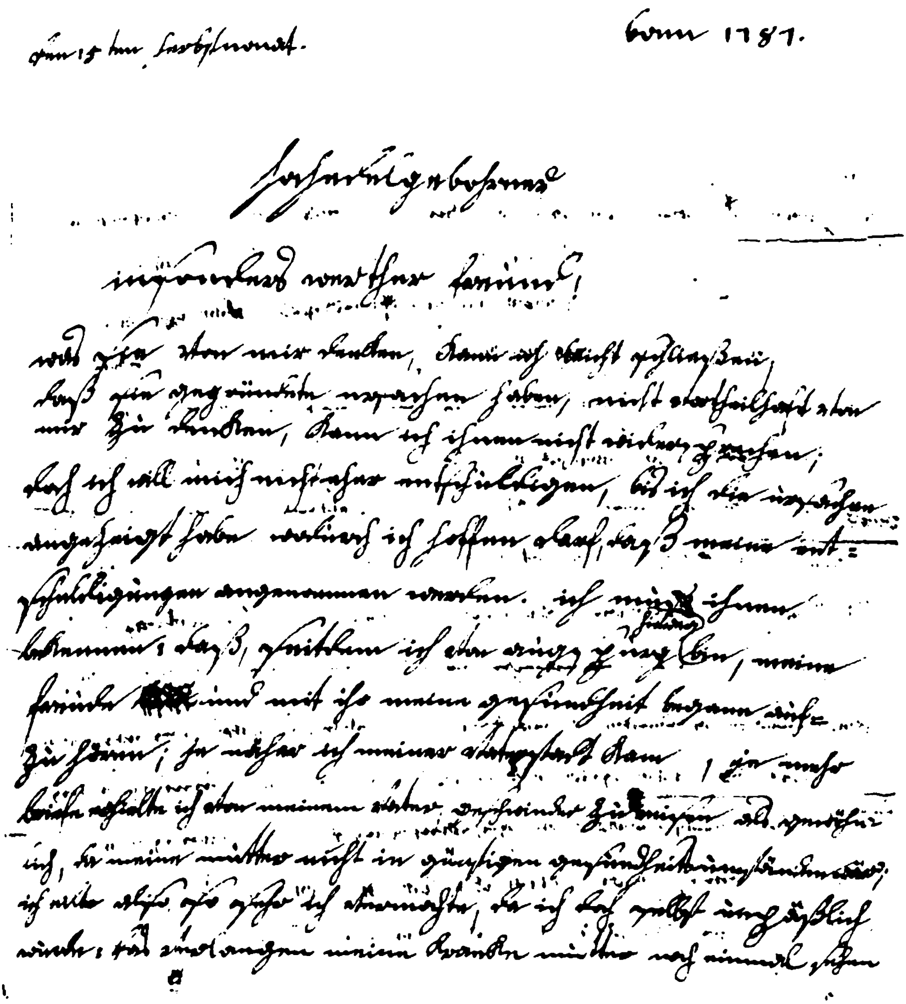
benim yerime koyun, uzun süren bu sessizliğim için affınızı göreceğimi umuyorum. Augsburg'da bana üç karolin vererek son derece büyük bir iyilik ve dostluk gösterdiniz. Fakat sizden, bana bir süre daha tahammül etmenizi rica edeceğim. Seyahatim bana çok pahalıya mal oldu ve burada telafi etme umudum da yok. Burada, Bonn'da kader benden yana değil. Lafazanlığımla bu kadar çok vaktinizi aldığım için beni affetmelisiniz ama özrüm için bu lafazanlık çok gerekliydi. Yalvarırım dostluğunuzu benden esirgemeyin. Azıcık da olsa ona layık olmak kadar çok istediğim bir şey yok.

Hürmetlerimle, sadık uşağınız ve dostunuzum

L. v. Beethoven, Köln Prensi'nin Saray Orgcusu[1]

Görünürde ödenmemiş bir borçla ilgili olan bu mektup, bir acı ve kaybın ifadesidir.[2] Annesinin temmuz ayı ortasındaki ölümü, babasının kronik alkolikliği ve aile sorumluluklarından ümitsizce feragat etmesi, Beethoven'ı 16 yaşında neredeyse tam anlamıyla öksüz ve yetim bırakmıştı. Biri daimi, biri ani ve beklenmedik bu iki psişik yara, ona hayatı boyunca tekrarlanan bir eziyet çektirmiştir. Hemen görünen anlamıyla annesi ve babası onu, en büyük oğullarını kendinden küçük üç kardeşten sorumlu vekil ebeveyn olarak bırakmışlardı. İki erkek kardeşinden Kaspar Anton Karl o sıralarda 13, Nikolaus Johann 11 yaşındaydı, bir de bir buçuk yaşında Maria Margaretha adında bir kız kardeşleri vardı. Maria Margaretha iki ay sonra bilinmeyen sebeplerden öldü. O tarihten itibaren evde, aile hayatının merkezinde yer alan kılavuz ve koruyucu bir anneyle küçük bir kız kardeş olmadı.

Beethoven'ın ailesi daha önce de çocuk kaybetmenin acısını yaşamıştı. Annesi Maria Magdalena Keverich Leym 1764'te ilk kocası Johann Leym'in ölümünden bir yıl önce bir bebeğini, emekleme çağındayken kaybetmişti. Maria Magdalena 1767'de Johann van Beethoven'la evlenmesinin ardından on yedi yılda yedi çocuk doğurdu, Ludwig van Beethoven bunların ikincisiydi. İlk çocukları, Ludwig Maria adını verdikleri oğulları Nisan 1769'da doğdu ve bir haftadan kısa süre içinde ölüp gitti. Ludwig'in Aralık 1770'teki doğumunun ardından annesi iki oğul daha doğurdu; Kaspar Anton Karl (1774'te doğdu) ve Nikolaus Johann (1776'da doğdu) yetişkinlik çağına erişebildiler ama annelerinin son üç çocuğu küçük yaşlarda öldü. Bunlar Anna Maria Franziska (Şubat 1779'da doğdu, dört gün sonra öldü), Franz Georg (Ocak 1781'de doğdu, Ağustos 1783'te öldü) ve Maria Margaretha'ydı (Mayıs



Beethoven'ın Joseph Wilhelm von Schaden'a yazdığı, borcunu ödememiş olmasına bir açıklama getirip birkaç ay önce ölen annesinin yasını tuttuğunu belirttiği mektup, bestecinin hâlâ saklanmakta olan en erken tarihli yazışmasıdır.

1786'da doğdu, Kasım 1787'de öldü). Sonuçta Maria Margaretha öldüğünde, aile dört çocuğun acılı ölümünü, ayrıca eş ve anne olan Maria Magdalena'nın kaybını yaşamıştı.

Beethoven bu küçük yaştan itibaren kadınsız bir evde yaşadı; bir kadınla ilişkisinde aşkı bulmaya can atsa da hayatı boyunca böyle yaşa-

yacaktı. Bu durum çok acı vericiydi, çünkü kendisinin de söylediği gibi, annesi yalnızca besleyip büyüten bir ebeveyn değil aynı zamanda onun en iyi dostu olmuştu. Bu aile krizi ve erkek kardeşlerinin sorumluluğunu üstlenme konusunda girdiği yeni mücadele, Beethoven'ın aile mensuplarıyla –kardeşleri, eşleri, çok daha sonra yeğeni Karl'la– sonraki yıllardaki ilişkisinin de habercisi olacaktı. Hepsiyle olan ilişkileri sonraki yıllarda takıntılı bir müdahalecilik biçimini alacaktı.

Fakat şimdi annesini kaybetmesinin hemen sonrasında, bundan önce yazmamış olmanın utancı içinde, von Schaden'a annesinin ölümünü haber vermekte ama kendi sağlığının bozuk olduğunu, bununla ilişkilendirdiği ölümcül bir depresyona girdiğini de tekrar tekrar vurgulamaktadır. Bir hamiye yazılmış bir özür mektubu olarak bekleyebileceğimiz satırların epey ötesine geçmiş, hastalık, gerilim ve depresyondan yoğun olarak bahsetmiştir. Ölümcül hastalıktan ve genç yaşta ölmekten korkması, annesini ve onun sevgisini kaybetmesinin ardından yaşadığı terk edilmişlik duygusu, ödenmemiş borcunun verdiği utanç; bunların hepsi bu son derece şahsi mektubunun satırlarına kazınmıştır. Beethoven'ın, sağlık durumunun kötülüğünden ısrarla bahsetmesi, hayatı boyunca mektuplarında tekrar tekrar karşımıza çıkan hastalık şikâyetleri silsilesine bağlanabilir; ayrıca 1787'de, on-on bir yıl sonra üstüne çökmeye başlayacak sağırlığa dair hiçbir emare olmadığını da hatırlatalım. O halde kişisel sağlık ve bütünlük duygusunun, kendisi ile dış dünya arasında doğru bir uyum sağlandığı hissinin, 1797 ile 1802 arasında ortaya çıkan sağırlığından çok önce, annesinin ölümü sırasında bir fiziksel ve duygusal zayıflık başlangıcıyla tehlikeye atıldığını görüyoruz. Bu hislerin daha sonra, bestecinin maraziliğini, zar zor anlayışlı olabilen dünyaya uyum sağlamaya çalışan gururlu, taviz vermez bir sanatçının dışarıya karşı fevri tavrıyla örtmeye çalıştığı yıllarda daha da yoğunlaştığını görürüz.

Önemli bir nokta, babası Johann van Beethoven'dan pek bahsetmemiş olmasıdır, babasının kaybına ve yasına da değinmemiştir. Bonn'da müzik hayatına aşina olan herkes, Bonn Hofkapelle'de bir tenor ve keman sanatçısı olan Johann'ın hiçbir zaman başarıya ulaşamamış bir alkolik olduğunu, oğlu için beslediği hırsın bir baba, evin geçimini temin eden kişi ve profesyonel müzisyen olarak hatalarını pek kapatamadığını biliyordu.

Genç Beethoven'ın, "Burada, Bonn'da kader benden yana değil," şeklindeki sözleri de bir o kadar anlamlıdır. Bir piyanist ve besteci olarak Bonn'daki saray şapelinin tecrübeli müzisyenlerinin o zamana dek gördüğü en yetenekli dâhi, Prens'in lütfuna ermiş gibi görünen "İkinci Mozart" olarak çoktan lanse edilmiş olsa da Beethoven, hazırlanmakta olduğu büyük kariyere atılabilmek için Viyana'ya ya da başka bir Avrupa başkentine gitmesi, taşradaki Bonn'u terk etmesi gerektiğini biliyordu. Bu mektubu yazdığı sıralarda ümit vaat eden bazı eserler yazmaya gerçekten daha yeni başlamıştı; bunlar arasında özellikle 1785 tarihli üç piyano kuartetini sayabiliriz. Çok muhtemeldir ki bu kuartetleri ve başka bazı gençlik çalışmalarını Mozart'a göstermek için yanında götürmüştü; oradayken Mozart için çalma, doğaçlama yapan bir klavye sanatçısı olarak becerilerini gösterme fırsatı bulabilirdi. Haklı olarak, Mozart'ı erken dönemlerinin müzikal tanrısı olarak görüyordu ve asıl arzusu kariyerine Mozart'ın öğrencisi olarak başlamaktı. Yine de Viyana'ya gitmek üzere Bonn'dan ayrılması Kasım 1792'yi buldu. O tarihte bu fırsatı artık kaybetmişti, çünkü Mozart'ın on ay önce ölmesi Beethoven'ın sonraki yıllardaki eğitimini, cenaze merasimi sırasında dostu Kont Waldstein'ın veda mesajında ifade ettiği üzere, "Haydn'ın ellerine" bırakmıştı.

1787'nin kriz aylarına bir kere daha baktığımızda, on altı yaşındaki bu gencin taşıdığı duygusal ağırlıkları ve fiziksel rahatsızlıklarını bu kadar açıkça, beden ve zihinle iç içe geçmiş göndermelerle betimlemesi çarpıcıdır. Tam da annesinin ona ve kardeşlerine göstereceği sürekli ilgi bağımsızlığa giden yolu kolaylaştıracakken, annesi için yas tutuyor olması, kuşkusuz gelecek birkaç yıl boyunca enerjisini aile meselelerine yöneltmesine sebep olmuş, müzikal kariyeri ile aile hayatının pratik talepleri arasında bir çatışma doğmasına yol açmış, sonraki yıllarda çözümsüz kalan duygusal çatışmalar yaratmıştı. Bonn'da ailesini idare etme konusunda dostlarından bir ölçüde yardım almış, gördüğü yardım karşısında von Breuning ailesine borçlu kalmıştı. Bir piyanist olarak ilerleme kaydetmişti ama besteci olarak gelişiminde biraz hız kaybetmiş olabilir; ilk birkaç eserinin kronolojisi güvenilir bir biçimde çıkarıldığında bunu daha açıkça biliyor olacağız. Fakat 1790'a gelindiğinde, Beethoven gençliğindeki çabaları piyano müziği ve şarkıların ötesine taşımış, koro ve orkestra için güçlü ve orijinal bir eser olan, İmparator II. Joseph'in Ölümü Üzerine Kantat'ı yazmıştı. O sıralarda, hatta

daha Mozart hayattayken Avrupa müziğinin en önde gelen ismi sayılan Haydn'ın dikkatini çekmiş; iki yıl içinde de Viyana'ya temelli taşınmaya hazır hale gelmişti.

1812: Bir Çocuğa Yazılmış Satırlar

1812'ye gelindiğinde, Beethoven kırk bir yaşındaydı, gençliğinde azmettiği şeyleri gerçekleştirmişti. Tarihin yükünü olabilecek en eksiksiz biçimde sırtlanmış, Avrupa'da enstrümantal müziğin en tanınmış bestecisi olarak Haydn ile Mozart'ın halefi olmuş, yirmi yıl içinde dönemin müzikal dilini değiştirmişti. Dokuzuncu Senfoni dışında bütün senfonileri, ömrü boyunca yazdığı bütün konçertolar, Opus 81a'ya *(Lebewohl)* kadarki piyano sonatları, "Arşidük" Trio'suna kadar klavyeli oda müzikleri, Opus 95 Fa Minör Kuartet'e kadar yaylı çalgı kuartetleri, büyük operası *Leonore*'un (sonradan adı *Fidelio* olmuştur) 1805-1806 tarihli ilk versiyonları, birkaç dini müzik çalışması ve ciddi sayıda şarkı yazılıp tamamlanmıştı. O yıl, 1812, zor geçecek bir başka yıl olacakmış gibi görünüyordu; belki de Beethoven'ın 1802'de kaleme aldığı, yaklaşmakta olan sağırlığı ile onu aşıp sebat etme kararlılığının sebep olduğu psikolojik travmanın ilk ve mahrem ifadesini, Heiligenstädter (Heiligenstadt) Vasiyeti'ni doğuran krizden sonraki en sıkıntılı dönem olacaktı. Beethoven 6-7 Temmuz 1812'de, Bohemya'nın Töplitz şehrinde kaplıcada bulunduğu sırada, tarihin "Ölümsüz Sevgili" adını taktığı ismi meçhul bir kadına son derece acı dolu bir mektup yazdı. Fakat şimdi, bundan çok kısa bir süre sonra, 17 Temmuz 1812'de "H.'deki (muhtemelen Hamburg) Miss Emilie M."ye yazdığı mektuba dönelim. Küçük Emilie M., piyano çalan sekiz-on yaşlarındaki bu çocuk, bir cep defterini süslemiş, hayranlığını ifade eden bir notla birlikte hediye olarak Beethoven'a göndermişti.[3] Beethoven onu tanımasa da şu cevabı yazdı:

> Sevgili, iyi kalpli Emilie'm, canım dostum!
>
> Bana yazdığın mektuba cevabım eline geç ulaşacak. Yapılacak çok işim olması ve inatçı hastalığım belki beni affettirir. Sağlığımı geri kazanmak için burada olmam da özrümün doğruluğunu kanıtlıyor. Händel, Haydn ve Mozart'ı defne dalı çelenklerinden mahrum bırakma. Onlar kendilerininkini hak ettiler ama ben henüz benimkini hak etmedim.

Cep defterin, birçok kişinin bana gösterdiği ama benim hak etmekten hâlâ çok uzak olduğum saygı nişanelerinin arasında değerli yerini alacaktır.

Sebat et, sanatını icra etmekle kalma, onun derinlerindeki anlamı etraflıca kavramaya da çalış; bu çabaya değer. Çünkü yalnızca sanat ve bilim insanı tanrılar katına çıkarabilir. Sevgili Emilie'm bir şey isteyecek olursan bana yazmakta tereddüt etme. Gerçek sanatçının gururu yoktur. Maalesef sanatın hiçbir sınırı olmadığını görür. Amacına ulaşmaktan ne kadar uzak olduğuna dair belli belirsiz bir hissi vardır, başkaları onu takdir etseler de o, iyi dehasının yolunu uzaktan bir güneş gibi aydınlatacağı noktaya henüz erişmemiş olduğu için matem tutar. İç benliklerinin yoksulluğuyla kendilerine ihanet eden birçok zengin insanı ziyaret etmek yerine seni ve aileni ziyaret etmeyi tercih ederdim muhtemelen. H.'ye gelecek olursam, seni ve aileni arayacağım. İnsana, en iyi dost varlıklar arasında sayılma hakkı veren kazançlar dışında başka bir kazanç bilmiyorum. Bunları bulduğum yer de benim evimdir.

Bana yazmak istersen, sevgili Emilie, mektubunu dört hafta daha kalacağım Töplitz'e gönder doğruca. Ya da Viyana'ya gönder. Gerçekten hiç fark etmez. Beni dostun ve ailenin dostu olarak gör.

Ludwig van Beethoven

Beethoven'ın yazdığı hiçbir mektup bu kadar cömert, bu kadar dokunaklı, bu kadar kendini geri planda tutar tonda değildir. Sesinde iyi kalpli bir öğretmen tınısı vardır ama bu tını, aynı zamanda yoğun bir kişisellik taşır. Yine cevap vermekte geciktiği için özür diler ve şimdi de bir çocuğa sağlık durumunun bozuk olduğunu yazar, sanki fiziksel sağlığında görülen devamlı istikrarsızlık sebebiyle kendisine yakınlık gösterilmesini ister gibidir. Emilie'nin onu Händel, Haydn ve Mozart'la bir araya getiren, besbelli ki koltuk kabartan kıyaslamasını kibarca düzelterek alçakgönüllü bir dille, her taraftan gördüğü hayranlığın hâlâ hak edilmemiş olduğunu ileri sürer. Bu alçakgönüllülük tınısı, çok daha önceki sözlerinin, 1797'de şarkıcı Christine Gerhardi'ye yazdığı mektubun bir yankısı gibidir; bu mektupta, "insanın takdir edildiğini görmesi ve duyması, aynı zamanda kendi aşağılığının benim kadar farkında olması tuhaf bir duygu. Ben bu gibi durumları, sanat ve doğanın önümüze koyduğu erişilmez amaca koşmaya yönelik nasihatler olarak görüyorum hep," diye yazmıştı. Bu tını, "Ölümsüz Sevgili" mektubundaki bir bölüme de bağlantı kurar; burada Beethoven dokunaklı bir dille "insanoğlunun iyiliğinin, kendisini her yerde izlemiş" olduğundan, layık ol-

madığından, "insanın insana karşı alçakgönüllülüğünü" hissettiğinden bahsetmiştir.[4] Emilie'ye yazdığı mektupta –tanımadığı bir çocuğa yazdığını unutmayalım– tarihin ışığı altındaki hakiki yerine dair görünürdeki kararsızlığından, gelişme potansiyeline dair farkındalığından, bir insan ve bir sanatçı olarak vasıflarıyla ilgili bir bilinemezlik hissinden dem vurur. Bu satırlar, kendinin derinlerine bakma ve sanatsal ilerlemesini engelleyecek her şeyi hayatından çıkarma çabasına dair ipuçlarıdır. "Ölümsüz Sevgili"ye yazdığı tutkulu mektubun sonrasında, kadınların yoldaşlığını ve aşkını reddedip duygusal enerjisini çalışmasına ve kariyerine yönelterek ödemiş olduğu ve ödemeye devam edeceği bedelin farkında gibi görünmektedir. Emilie'ye sanatla ilgili olarak vazettikleri, ona piyano çalışmakla kalmayıp kendini sanatının derinlerdeki anlamını kavramaya adamasını, "çünkü yalnızca sanat ve bilimin insanı tanrılar katına taşıyacağı"nı söylemesi, çok nazik bir tavırla inanç taşır. Prometheus'u, Kant'ı, Aydınlanma filozoflarını, Schiller'in *Estetik Üzerine*'sini, Beethoven'ı insanın gelişme potansiyeline, insani becerilerin en geniş yelpazede keşfedilmesine duyulan inancın taşıyıcıları olarak görürüz.

Beethoven sekiz yıl sonra, 1820'de, Kant'tan bütün hayatının ve eserlerinin önemini yankılayan bir alıntı yapacaktı: "İçimizde ahlaki yasa ve üstümüzde yıldızlı sema." Bu özlü söz, sonraki kuşakların Beethoven'da gördüğü imgeyi özetlemektedir: Kaderini kabul edip hem şahsi görüşünde hem de müziğinde ebedi olanla yüzleşen yalnız sanatçı. Bundan da ilerisi olduğu, o dönemde Alman düşüncesine hâkim Kantçı idealizmden çıkmaktadır.[5] Kant'ın insani bilgiyle ilgili düşünceleri, nesnel gerçeklik, yani tecrübe ettiğimiz biçimiyle *fenomenler* dünyası ile bilinmeyen *numenler* dünyası –yüzergezer görüntüler dünyasının temelini oluşturan şeylerin "kendinde" var olduğu dünya– arasında belirgin bir ayrım yapar. Ahlaki amiller olarak bizler ebedi olan tarafından yönetiliriz, "doğanın nedensel düzeninden bağımsız, ahlaken özgür öznelerizdir."[6] Gökler ile insan ahlakı arasında bir bağlantıyı resmeden bu Kantçı epigram, Beethoven'ın sanatsal teşebbüsüne dair hislerini özetlemektedir; dünyevi, kırılgan ve hassas olan ama ahlaki bir amaç taşıyan sanatçı sanat yoluyla, tahayyülümüzde Tanrısal âlem diye nitelenen ama yıldızlı gökler halinde tüm insanlığa madden görünür olan, şeylerin daha yüce ve karmaşık bir düzen içinde olduğu aşkın dünyaya erişmek için çaba-

lar. Bu imge, toplu halde hissedilen bir arzu olarak Schiller'in "Neşeye Övgü"sünde [Ode an die Freude]* karşımıza çıkar:

Ihr stürzt nieder, Millionen?	Önünde diz çöker misiniz, siz milyonlar?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Yaratıcı'yı hissediyor musun, ey Dünya?
Such ihn überm Sternenzelt,	Yıldızlı gök kubbenin ötesinde ara onu
Über Sternen muss er wohnen.	Çünkü yıldızların üzerindedir onun yurdu.

1812'deki bu Beethoven, kariyerinin uzun ve son derece önemli bir aşamasının sonuna ulaşmış bulunuyordu ve bizim açıkça gördüğümüz yeni bir yolun eşiğindeydi. Kendisi de açıkça görüyor olmalıydı bu yolu çünkü Emilie'ye "sanatın hiçbir sınır tanımadığını; sanatçının amacına erişmekten ne kadar uzak olduğuna dair belli belirsiz bir his içinde olduğunu" yazmıştı. Beethoven'ın sanatsal değerler ile sıradan değerler arasındaki çelişkiye dair hisleri, Emilie'yle ailesini, açıkça burjuva insanları, "iç benliklerinin yoksulluğuyla kendilerine ihanet eden" zengin sınıflarla kıyaslamasında ortaya çıkar. Kraliyet mensuplarının ve aristokrasinin sık sık ziyaret ettiği bir kaplıca kenti olan Töplitz'den yazarken, kendini gündelik sosyal davranışlarıyla hayatlarının amaçsızlığını yansıtan zengin aristokratlarla çevrelenmiş bir halde bulmuştur. Bir kraliyet arabası geçerken Goethe'nin eğildiği, Beethoven'ın ise kavgacı bir tavırla uzaklaşıp sırtını döndüğü bir zaman ve mekândı.[7] Beethoven'ın en güvenilir hami ve destekçilerinden biri olan Prens Karl Lichnowsky'ye 1806'da yazmış olduğu sanılan şu satırları da hatırlarız: "Prens, siz doğumunuzdaki rastlantıyla bugünkü siz olmuşsunuz. Bense, kendimin içinden geçerek bugünkü ben oldum. Binlerce prens olmuştur ve olacaktır oysa yalnızca bir tek Beethoven vardır."[8]

1826: Yaşlı Çocuk

Beethoven ölümünden dört ay önce, 7 Aralık 1826'da, o sıralarda Ren kıyısındaki Koblenz'de bulunan, otuz yıldır görmediği, Bonn'dan gençlik arkadaşı, tıp doktoru Franz Gerhard Wegeler'e hastalıktan bi-

* Alman şair, oyun yazarı ve tarihçi Friedrich Schiller'in 1785'te yazdığı bir şiir. Beethoven, Dokuzuncu Senfoni'nin dördüncü ve sonuncu bölümlerini bu şiirden uyarlamıştır– r.n.

tap düşmüş halde ve bir tür önseziyle bir mektup yazdı.[9] Mektupta, çocukluktaki dostluklarını hatırladığında uyanan hislerinden belagatle bahsediyordu. "Bana her zaman göstermiş olduğun sevgiyi hatırlıyorum, mesela odamı beyaza boyamıştın da böylece bana hoş bir sürpriz yapmıştın."[10]

> Birbirimizden ayrı düştüysek bu hayatlarımızın doğasından kaynaklandı. İkimiz de niyet ettiğimiz amacı izlemeli, onu gerçekleştirmeye çalışmalıydık. Fakat iyi olanın ebediyen sarsılmaz temelleri, bizi her zaman kuvvetle birbirimize bağladı... Sevgili dostum!.. Sana söylemek zorundayım ki geçmişteki şeylerin hatıralarına yenik düştüm ve bu mektup yazılırken nice gözyaşı döküldü.

Bu mesaj, hasta ve yaşlanmakta olan bestecinin Bonn'daki gençlik yıllarına ve eski dostlarıyla hatıralarına yalnızca Wegeler'le olan değil, ona yakın başkalarıyla olan hatıralarına da nostaljik bakışını ortaya koyar. Bunlar arasında, daha sonra Wegeler'in kayınvalidesi olan Helene von Breuning de yer alıyor olmalıdır; bu hanım genç Beethoven'ı evine ve çevresine kabul etmiş, zorlu geçen gençlik yıllarında onun yolunu bulmasına yardımcı olmuştur. Aralarında Helene'nin onunla yaşıt kızı Eleonore von Breuning de yer alıyor olmalıdır; Beethoven ilk varyasyonlarından bir bölümünü ona ithaf etmiş, 1793'te kaleme aldığı bir mektupta ona "çok sevgili dostum" diye hitap etmiştir.[11]

1826'da, son yaylı çalgı kuarteti Opus 135'i tamamlarken, ömür boyu süren yolculuğunun ağırlığını duyuyor, bu hastalığın son hastalığı olabileceğini hissediyordu. "Hâlâ büyük ölçekli birkaç eser yaratmayı, sonra da yaşlı bir çocuk gibi, dünya üzerindeki günlerimi iyi insanlar arasında tamamlamayı umuyorum." Beethoven çocukluğunun hatıralarında huzur arıyordu. Çocukluk ve gençlik yıllarının acı dolu birçok yönünü bastırmış ya da bunları dile getirmekten kaçınmıştı; her şeyden de önce annesinin ölümünü, alkolik babasına duyduğu öfkeyi, gencecikken ailenin reisi olmak zorunda kalmasını. Üç aydan kısa bir süre önce, yeğeni Karl'ın boşa çıkan intihar girişimi yüzünden bir travma yaşamıştı. Bu krizle birlikte, Karl'ı, son dönemlerinde bağlandığı başlıca kişiyi, bir oğula çevirme çabasıyla geçen yılları da son bulmuştu; böylece Beethoven bir aile ilişkisinde istikrar ve sıcaklık bulmakta bir kez daha başarısız olmuştu.[12]

Fakat Beethoven'ın eski dostu Wegeler'e yazdığı mektupta bu sorunun izi görülmez. Aksine geçmişte olanları hatırlaması, bu son aylarında manen bir eve dönüş yaşadığını düşündürür; gençliği ile yaşlılığını birbirine bağlayabilecek, hayatı boyunca içini burkan duygusal krizlere, uyumsuzluklara bakmasını sağlayabilecek ağır ağır ilerleyen bir geriye bakıştır bu. Ebeveynlerinin onu dünyada tek başına bırakmasından, gençlik yıllarındaki hastalıklarından ve melankolisinden tutun, yaşlılığındaki hastalığı ve yalıtılmışlığına, varlığını hep sürdürmüş zayıflıkları üzerine düşünürken, bütün bunlara rağmen sebat ettiğini, anıtsal bir önem taşıyan bir sanatsal çalışma ortaya çıkardığını, asırlarca yaşayacak bir sanatçı olarak tanındığını biliyordu.

Oyun yazarı Franz Grillparzer'in 1827'de Beethoven'ın cenazesinde yaptığı konuşma, onun görünürdeki kişiliğinin bölünmüşlüğüne, müziğinin geniş kitlelere ulaşmış olmasına karşın kendisinin sosyal bir yabancılaşma içinde olduğuna, insanlığa beslediği sevginin müziğindeki apaçık bütün emarelerine göndermelerle doludur. Grillparzer bu konuşmayı yazdığında 36 yaşındaydı, Beethoven'ı ancak son yıllarında gerçekten tanımıştı; bu yüzden de Beethoven'ın varoluşunun acı dolu yönlerini vurgulaması, dönemin akıcı retoriği içinde şunları ifade etmesi şaşırtıcı değildir:

> Hayatın dikenleri onu derinden yaralamıştı, denize düşmüşlerin kıyıya vurduğu gibi o da senin kollarına sığındı, sen ey muhteşem kardeş, İyi ve Doğru olanın kılavuzu, sen ey yaralı kalplerin merhemi, cennetten çıkma Sanat! [13]

Grillparzer, Beethoven'ın ıstıraplarından, insanlara karşı görünürdeki sevgisizliğinden ve yalnızlığından bahseder ama bunu tam da onun Händel, Bach, Haydn ve Mozart'ın "vârisi ve onların sesini güçlendiren ses" olarak oynadığı rolle, "ölümsüzlerin" arasında yer alan bir sanatçı olarak statüsüyle bir tezat çizmek için yapar. Bu cenaze konuşması, daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak Beethoven literatürünün temel anlatısını oluşturmuştur; bu literatür her zaman Beethoven'ın sağırlığını, hep devam eden fiziksel rahatsızlıklarını, her yere nüfuz eden psikolojik sıkıntısını vurgular. Fakat Beethoven'ın sınırlılıklarına yapılan bu biyografik vurguyu dengelemek için, en azından sebat ederek bunları bir kenara itmesi, küçük Emilie'ye "iyi deha" olarak tanımladığı şeyin

ışığını izlemek için bunlara katlanma gücünü de göstermiş olması bir o kadar önemlidir.

Beethoven da geriye dönüp eserlerine baktığında, bir kereden fazla yaptığı üzere bütün eserlerini bir arada yayınlama fikri üzerine düşündüğünde, yıllar içinde kat ettiği mesafenin uzunluğuna ve müzikal dilinin geçirdiği büyük genişlemeye rağmen, sanatsal gelişiminde gençliği ile yaşlılığı arasında birbirine paralel bağlantılar bulunduğunu fark etmiş olabilir. İlk çalışmaları ile son çalışmaları arasındaki bu tür bağlantılar, onun eserlerini derinden ve yakından bilenler tarafından dahi pek değerlendirilmemiştir; bunun bir sebebi, kompozisyon sürecinde meydana gelen, şu meşhur "üç dönem"in doğmasına yol açan köklü değişikliklerdir. Beethoven'ın eserlerinin bu biçimde üçe bölünmesi, biyografisinin yazımında ilk düsturlardan biri haline gelmiş, sonraları da onun gelişimini anlamakta temel bir paradigma olmuştur.[14] Bu bölünme farklı dönemlere ait eserleri arasındaki bağlantıları maskeleyebilmektedir, fakat yine de bu bağlantılar mevcuttur.

Zeki bir eleştirmen bir keresinde Beethoven'ın sanatsal gelişimini, bir ağacı andıran büyük bir sütuna benzetmişti; "en altta üsttekileri tutan bir kütle, onun üstünde daha geniş, daha yüksek küp şeklinde bir kütle, onun üstünde de daha büyük bir genişlik, derinlik ve yüksekliğe sahip başka bir kütle"den oluşuyordu bu sütun: "Birbirine benzer fakat farklı bu üç şekil, dâhiyane eserlerin yer aldığı üç bölümü oluşturur."[15]

Beethoven'ın müziğinde çok geniş erimli değişikliklerin izini sürebilirsek de sanatsal gelişiminin kalın örtüsü altında kalan sütuna da göz atabiliriz. Beethoven'ın bir amacı olduğu hissi en baştan çok açıktı. Her dönemde, ilk döneminde bile, Beethoven sadece Mozart ile ondan sonra kendi büyüklüğüne giden inişli çıkışlı bağımsız bir yol bulmuş olan Haydn'ın genç ve yetenekli bir taklitçisi değil, kararlı bir orijinallik gösteren, ileriye bakan bir sanatçıydı. Sonraki besteleri ilk bestelerine göre ne kadar büyük bir farklılık gösteriyor olursa olsun, önünü açıp yeni ve çok şey isteyen kompozisyon projelerinin temsil ettiği bir sonraki aşamaya geçebilmek için kendi ilk dönemlerine, kendinden önce gelenlerin eserlerine –hepsinden de önemlisi son döneminde, Bach ve Händel'e– uzanmanın yollarını bulmuştu. İleriye doğru gidebilmek için ilk eğilimlerini bir araya getirmesi, yaratıcı sürecinin birçok yönünde belirgindir ve eskiz defterlerinde bunun belgelendiğini görürüz; bu def-

terlerde bestelerle ilgili başlangıç fikirleri, genellikle tarihsel olarak daha erken dönemlerin müzikal tarzına doğru bir gerileme gibi görünür, bu fikirler daha sonra ince ince işlenmiş, keskinleştirilmiş, modernleştirilmiş, güçlü bireysel profiller kazanmıştır. Doğru biçimlerde kullanmanın yolunu bulabildiğinde, bu müzikal fikirlerin ilk versiyonları, müzikal olarak genişletilebilecek kadar açık ve gayet iyi gelişmiş bestelerin ağırlığını, baskısını taşıyabilecek kadar güçlü formlar haline getirilmiştir. Beethoven'ın ilk eğitimini, ilk olgunluk dönemini ve o dönemki müzik hayatının etkilerini değerlendirirken onun güçlü dış etkilere, hepsinden de önemlisi Mozart ile Haydn'ın etkilerine dair farkındalığı ile gençliğindeki gelişimine ve sonra hayatının her aşamasına damgasını vuran orijinalliğe yönelen, kendi içindeki öz-eleştirel tutumu arasında bir denge tutturmamız gerekir.

Hayatı ve Eserleri

Başka bir kritik soru varlığını sürdürür. Her büyük sanatçıda olduğu gibi Beethoven için de "hayatı" ile "eserleri" arasında belirgin bağlar görmek zordur. Bu zorluk, besteciler söz konusu olduğunda, yazarlar ve ressamlara göre daha büyük olabilir; özellikle de Beethoven gibi, müziği ağırlıklı olarak enstrümantal olan bir sanatçı söz konusu olduğunda, çünkü enstrümantal eserlerinin birçoğunun "konusu" biçimsel yapıları ve duygusal içerikleriyle neredeyse eşanlamlıdır. Elbette ki Beethoven'ın bestelerinin biçimsel dinamiklerini inceleyebilir, türsel ve üslupsal özelliklerini analiz edebiliriz; fakat tek tek enstrümantal eserler için kesin anlamları çerçeve içine almak, entelektüel zorunlulukla ne kadar buna yöneliyor olursak olalım, hâlâ uzak ve anlaşılmaz bir iştir. Schopenhauer'ın dediği gibi, tüm sanatlar içinde müzik –ve bunu söylerken özellikle de enstrümantal müziği kastetmiştir– fenomenal olandan çok, numenal olanı, şeylerin içindeki özü doğrudan ifade eder.[16] Müzikal deneyimleri hissedişiyle on dokuzuncu yüzyılın neredeyse bütün filozoflarını geride bırakan Schopenhauer, çarpıcı bir pasajda, müziğin deneyim aktarma kapasitesinin Leibniz'in tahayyül ettiğinden çok daha fazla olduğunu savunmuştur; Leibniz müziğin "zihnin, saydığını bilmeden rakamları saydığı okült bir egzersiz" olduğunu söylüyordu.[17]

Schopenhauer ona karşı çıkar: "Müzik bundan fazlası değilse eğer, verdiği tatmin kaçınılmaz olarak aritmetikte bir toplamanın sonucunun doğru çıkması halinde duyduğumuz hisse benzeyecek; doğamızın en derin köşelerinin ifade bulduğunu gördüğümüzde hissettiğimiz o güçlü hoşnutluk olamayacaktır... Müziğe, dünyanın ve kendi benliğimizin en derindeki varlığından dem vuran çok daha ciddi ve büyük bir anlam vermeliyiz." Çok kısa bir süre sonra da, "Besteci dünyanın en derindeki doğasını ortaya koyar, en derin bilgeliği akıl yürütme melekelerinin anlamadığı bir dilde ifade eder," der. Schopenhauer artık sanatçının biyografi yazarı için düğüm noktası olan duruma el atar: "Bu yüzden besteci de, başka sanatçılarda olduğundan çok daha fazla, insan sanatçıdan tümüyle ayrı ve farklıdır."[18] Daha sonra "Müziğin Metafiziği Üzerine" başlıklı bir bölümde, "müziğin bütün sanatların en güçlüsü olduğu"nu ve "amaçlarını tümüyle kaynaklarından aldığı"nı öne sürer. "Bir Beethoven senfonisini" de enstrümantal müziğin zirvesi olarak gösterir; Beethoven'ın senfonilerinde, "bütün insani tutkular dile gelir: neşe, acı, aşk, nefret, korku, umut vs. sayılamayacak kadar çok tonda karşımıza çıkar ama hepsi yalnızca soyuttur ve hiçbiri özel olarak tanımlanmaz; madde olmaksızın salt biçimleridir".[19]

Beethoven'ın epeyce eserinde –çoğumuzun fark ettiğinden daha fazlasında– belli estetik nitelikleri gösteren metinler ya da programatik ilişkilendirmeler bulunur; Beethoven'ın genel anlamda bu gibi nitelikleri dile getirmenin dışında, eserlerinin her birinde belli karakter özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçladığı yönünde kanıtlar mevcuttur. Özellikle de son eserlerinde, enstrümantal müzikte öyle bir müzikal dil geliştirmiştir ki bu dil, zaman zaman insan retoriğinin belagatiyle paralellik göstermekte, bazı örneklerde de ona yaklaşmaktadır, Dokuzuncu Senfoni'nin finalindeki konuşmayı andıran enstrümantal resitatifler gibi. Dahası hayatının bazı yönleri, örneğin sürekli hasta olması ve depresyonu, Opus 18 No. 6 Yaylı Çalgı Kuarteti'nin finalinin başlığı *La Malinconia*'da [Melankoli] olduğu gibi ilk eserlerine bir ölçüde belirgin biçimde yansımıştır; son dönemlerine ait bir eserinde, Opus 132 Kuartet'in meşhur yavaş hareketi "İyileşmekte Olan Bir Hastanın İlahi Olana Kutsal Şükran Şarkısı, Lidya Makamı"nda çok daha açıkça görülmektedir bu. Fakat kuşaklar boyu yorumcular Beethoven'ın müziğinin hareketsel gücü ve psikolojik inceliğinde genellikle betimlemenin ötesine geçiyormuş gibi görünen

şeyler için edebi benzetmeler bulmaya, bunları dille resmetmeye çalışmış olsalar da bestecinin en önemli enstrümantal eserlerinin birçoğunda böyle bir anlam kelimelere tercüme edilmekten kaçar. Dahası iş tek tek eserleri ile biyografik geçmişi arasında bağlantılar kurmaya geldiğinde, yer yer görülen bağlar dışında, dış dünyadaki hayatında hangi koşullar bileşiminin belli bir zamanda belli bir besteyi ortaya çıkarmış olabileceğini genellikle söyleyemeyiz.

O halde genel olarak konuşacak olursak, hayatın eserlerle ilişkisi nedir? Bu soru sonu gelmez cevaplar doğurmuştur ama verilen cevapların en yetkin olanları büyük ölçüde olumsuz tonlar taşır. Yazar ve eleştirmen Donald Francis Tovey'nin dile getirdiği bir görüş şu biçimi almıştır: "Büyük sanatçıların hayatlarını incelemek, çoğu kez eserlerini anlamanın önüne dikilmiş bir engeldir çünkü genellikle ustalaşamadıkları şeylerin incelenmesini gerektirir, bu yüzden de ustalaştıkları şeylerdeki yetkinliklerini baltalar."[20] Bir başka yazar, Carl Dahlhaus, Beethoven'la ilgili yorumlayıcı kitabına, "Hayat ve Eserler" başlıklı bir bölümle başlar; "eserin yorumunun yanında, ona müdahalede bulunmaksızın akan biyografik bir anlatı" ilişkisine bundan daha şüpheci yaklaşmak zordur.[21]

Bu karamsarlığın sebepleri yeterince açıktır. Bir sanatçının "hayatı" dediğimiz şey bütün karmaşıklığı içinde, sanatçının bilincini dolduran, onu gündelik hayatını başka insanların rutinlerinin ötesinde bir yoğunlaşma ve fedakârlıkla örmeye mecbur kılan şimdiki ya da gelecekteki projelere gömülmesinden arta kalan şeydir. Sanatçıların biyografilerinin ilgi çekici olmasının sebebi de çoğu insanın bu baskıdan sezgisel olarak haberdar olmasıdır işte; biyografiler öyle bir köprü oluştururlar ki onlar üzerinden sanatçıların nasıl başka herkes gibi olduğunu, başkalarından nerede nasıl ayrıldıklarını ve uzak durduklarını, anlamayı istediğimiz zorunluluklarla nasıl yönlendirildiklerini hissederiz. Bu yüzden de biyografik amaçlara hizmet eden "hayat" sanatçının takvimini oluşturan olaylar ve karşılaşmaların ancak küçük bir bölümünü içerir. Geri kalanların büyük bölümü, sanatçının hayatının, eserlerini üretme ve yaymaya yönelik kısımlarıyla ilgilidir. Bu kısımlara "hayat"tan çok "kariyer" dememiz daha iyi olur. Aynı zamanda, sanatçı hayatın ve mesleğin zorluklarıyla karşı karşıya kalırken, her zaman sanatsal girişimlerinin temelinde yatan ve ona kalıcı olma gücü kazandıran bir iç karakter özelliği olduğunu da hissederiz. Beethoven'a baktığımızda bunun, çektiği bütün

fiziksel ve psişik ıstıraplara rağmen ona dayanma gücü veren, onu granitten farksız kılan bir iç güç olduğunu görüyoruz.

Sanki bir değil de iki kişilermiş gibi, güçlü bir psikolojik bölünme hisseden sanatçıların ifadeleri de dış dünyadaki hayat ile iç dünyadaki hayatın birbirinden ayrı olduğu yönündeki farkındalığımızı güçlendiriyor. Bu konuda yazılmış birçok şeyden bu hissi alırız. Şair ve yazar Marge Piercy bunu şöyle ifade ediyor:

> Bir keresinde bir şiir üzerinde çalışıyordum, her şey erimiş cevher haline geldi. "Ben olmayan" bir hal aldı. Onun üzerinde çalışan varlık da normal, her günkü ben değildim. Cinsiyeti yoktu, utancı yoktu, hırsı yoktu, belirginliği yoktu. Sessizliği peynir ekmek gibi yiyordu. O beyaz-sıcak yerde uzun süre kalamam ama oradayken, başka hiçbir şey yoktur. Sıradan hayatın bütün sevgileri ve döküntüleri düşer gider, şiirin konusu bunlar olsa bile. 4000 yıllık bir şehre ait mutfağın kalıntıları üzerinde çalışan bir arkeologmuşum gibi uzakta olurum.[22]

Beethoven için yaratıcı zorunluluk her şeye hükmediyordu. Dış dünyadaki hayatını kesinlikle belirliyor, sürekli ona müdahalede bulunuyor, onu sürekli yoldan çıkarıyordu; onun düzeyindeki birçok sanatçı için söz konusu olduğu gibi. Müzik müsveddelerini temize çektiğinde, notasyondaki ayrıntılara ve nüanslara dikkati, kesinliği ve özeni bakımından hayret vericidir, müziğin yapısal ve hareketsel özelliklerinin bir aynası gibidir. Ama mektup yazdığında, yazısı kimsenin kolay kolay okuyamayacağı bir karalama halini alır.[23] Sanatsal gömülmüşlüğü o kadar yoğundu, hayatının geri kalanını öyle bir noktaya götürüyordu ki iş baskısı yüzünden, Rilke'nin Tolstoy ve Rodin'den bahsederken söylediği gibi, hayatının "artık ihtiyaç duyulmayan bir organmış gibi" silinip gittiği bir denge sağlamak için mücadele etmekten ibaret oluyordu.[24]

Bu bölünme duygusu kriz zamanlarında yoğunlaşabileceğinden, biyografi yazarları, sık sık sanatçıların umutsuzluk zamanlarında ve çöküntüye yakın olduğu dönemlerde yeteneklerini o sıradaki dertlerinin izini görünürde hiç taşımayan eserler yaratmakta kullanabildiğini görürler şaşkınlıkla; bunun en önemli örneklerinden biri Beethoven'ın Heiligenstädter Vasiyeti'ni kaleme aldığı sıralarda İkinci Senfoni'yi tamamlamış olmasıdır. Burada, biyografik olgular ile sanat eserini birbirine bağlayan yollar bulmamıza, bulsak da yorumlamamıza meydan

okuyan bir sınır sorunuyla karşı karşıya kalırız. İtikadımız gereği ikisini birbirine bağlayan yollar olması gerektiğini kabul ederiz ama bunlar labirenti andırır, yüzeyin altına gömülmüşlerdir, bilmecemsi sözlerde, mektuplarda, günlüklerde ya da aynı dönemde yaşamış sanatçıların verdiği ifadelerde verilen ipuçları dışında nadiren görünürler. Bu güçlük, özellikle amaçlarının ve kesinlikle de eserlerinin betimlemelerini açıklamaya girişmemiş Beethoven için geçerlidir. Yaratıcı hayal gücünün, klavyede doğaçlama yoluyla ve notalar karalama biçiminde ortaya dökülüşü o kadar içgüdüsel gerçekleşmiştir ki ne yaptığına dair sözlü ifadelere başvurmamış ya da başvuramamış olması bizi pek de şaşırtmamalıdır. Yine de sanatsal amaçlarının mantığı, geride bıraktığı 1000 sayfalık notalarda kısmen ortaya dökülmektedir, biraz da mektuplarında ve günlüklerinde sanat hakkında sarf ettiği sözlerden anlaşılmaktadır.

Fakat bütün bu sorunlara rağmen, mutlak bölünme kuramı, kendi kendini yenilgiye uğratan, geçerliliğini sürdüremeyecek bir kuramdır. Eserler, ortada hiçbir şey yokken somut bir varlık bulmazlar. Yaratılırlar ve her zaman da belli amaçlar tahayyül eden bireyler tarafından yaratılırlar; soyut süreçlerle ya da algoritmalarla yaratılmazlar. Böylece yaratıcı bireyin kişiliğinde derinlere işlemiş unsurların, bakış açısının, konuşma alışkanlıklarının, insanlarla etkileşiminin, dünyayla başa çıkma tarzının sanatçının birçok eserinde yankısını bulacağını söyleyebiliriz. Bu tür unsurlar birleşerek bir yazarın, sanatçının "yaratıcı karakteri" dediği şeyi, eserler üzerinde ayrıntılı olarak tanımlayamasak bile, bir şekilde hakkında hataya düşülmeyecekmiş gibi görünen belirgin bir şahsi damga bırakan iç varlığı şekillendirirler.[25] Bu fikir, "yazar, eserlerinde, Tanrı evrende nasılsa öyle olmalıdır; her zaman her yerdedir ama hiçbir yerde görünmez," diye yazdığında Flaubert'in kastettiği şeye yaklaşmaktadır.[26]

Beethoven'ın hayatı boyunca doldurduğu nota defterleri, içerikleri ve korunmaları sayesinde bestecinin yaratıcı karakterine dair zengin kanıtlar sunar. Çocukluğundan 1827'de hayatının son bulmasına kadarki zamanı çok sayıda ciltte gösteren bir nevi sanat günlükleridir bunlar; ayrıca büyük, küçük çok sayıda eserini kapsarlar. Beethoven ilk yıllarında nota yazmak için tek yapraklar kullanmış, ilk yaylı çalgı kuarteti üzerinde çalışmaya başladığı sıralarda, 1798'de de düzenli olarak nota defteri kullanmaya başlamıştır. O tarihten itibaren yaratıcı rutinini öyle

örgütlemiştir ki herhangi bir gün o sıralarda kullandığı "masa" defterine uzanabilmiştir; bu defter, uzun dikdörtgen şeklindeki boş nota sayfalarının elle dikilmesinden ya da bir araya raptedilmesinden oluşuyordu; Beethoven büyüklüğü ya da önemi ne olursa olsun bir bestenin daha geniş biçimini ya da daha ayrıntılı içeriğini bu defterde planlayıp işliyordu. Ayrıca bu defterler dışında tek tek yapraklar da kullanıyordu; 1815'ten itibaren dışarıda, ruhu onu dürttüğünde kullanmak üzere cebine sığacak büyüklükte deftercikler kullanmaya başladı. Çağdaşlarından birinin aktardığı üzere, Jeanne d'Arc'a atıfta bulunarak, "Flamam olmadan çıkmam," diyordu.[27] Fakat her iki türden müzik defteri yığını büyümeye devam etti. Defterlerini onca yıl bu kadar titiz bir biçimde, tamamlamış olduğu eserlerini sakladığından daha büyük bir titizlikle saklamış olması, aslında kendi gelişiminin kaydını yaratmaya çalıştığını düşündürür. Gündelik hayatının kargaşasına, sık sık yaptığı üzere Viyana'da evden eve taşındığında defterlerini de taşımak zorunda olmasına rağmen bu değerli müzik istifini korumuştur.[28] Bach'tan Mozart'a kadar, kendinden önce gelen neredeyse bütün büyük bestecilerin yapmış olduğu gibi, eserleriyle ilgili ilk fikirlerini yok etmek ya da dağılıp kaybolup gitmelerine izin vermek yerine, Beethoven besteleme öncesindeki malzeme yığınını korumuş, böylece prensip olarak kendisi için gelişimini yalnızca tamamlanmış çalışmalarına değil, onları oluşturan arka plana yansıdığı haline bakarak ayrıntılı olarak görebilmeyi mümkün kılmıştır.[29] Bir akademisyenin belirttiği üzere, "1792'de Bonn'dan Viyana'ya yaptığı uzun yolculukta ona eşlik eden, basit dağınık sayfaların birçoğu, öldüğünde ulaşılabilecek bir yerdeydi."[30] Beethoven'ın gündelik hayatının kaosundan bahseden uzun bir ziyaretçi ve gözlemci listesi vardır. 1809'da Beethoven'ı ziyaret eden Baron de Tremont da daha sonra şunları yazmıştır:

> Kendinizi düşünebileceğiniz en pis, en dağınık yerde hayal edin; tavanı küf lekeleri kaplamış; tozun, basılı ve elyazması müzik parçaları üzerinde kendine bir yer aradığı eski, büyük bir piyano; piyanonun altında (abartmıyorum) boşaltılmamış bir lazımlık; piyanonun yanında, üzerindeki yazı takımının sık sık ters çevrilmesine alışmış küçük ceviz bir masa; özdeyişlere konu olan meyhane kalemlerinin yanında ışıltılı kalacağı, mürekkeple kaplanmış çok sayıda dolmakalem; sonra bol bol müzik.[31]

Gündelik dağınıklık ile sanatsal düzen arasındaki çarpıcı tezat, gündelik hayatın işlerine özensizlik ile şahsi sanatsal tarihinin kaydını koruma ve eserlerinin en ince ayrıntısına kadar inme konusunda gösterdiği bağnazlık, temel bir paradoksu yakalamaktadır. Beethoven'ın hayatının özü olarak addedebileceği şey, eserlerinde yatmaktadır; eserleri, hayatını idame ettirmesi için yapması gerekenlerin onu zorladığı biçimiyle hayatı değil, sayelerinde mecburiyetin üstüne çıkmaya çalıştığı hayal gücünün bağlayıcı görülerini ortaya koyar. 1825'te Prens Galitzin'e kendinin bilincinde bir dille yazdığı üzere, "Maalesef sanatta öbür dünyaya ait olandan çekilip çok sert bir şekilde, hayatın dünyevi ve insani olan yönlerine doğru itiliyoruz."[32] Bu müzik defterlerinin ayrıntılı bir biçimde şifrelerinin çözülmesi ve yayınlanmaları –bu ilk adımları 150 yıl önce atılmış, hâlâ önünde uzun bir yol olan devasa bir projedir– umarız, gelecekte okurların ve dinleyicilerin Beethoven'ın sanatsal karakteri hakkında, bugüne kadar sahip olduğumuzdan daha iyi bir kavrayışa sahip olmalarını sağlar. Bestecinin "yaratıcı karakteri" tamamlamış olduğu bestelerinde bulunuyorsa da bu "yaratıcı karakter" o eserlere hayat veren süreçte, nota defterleri, taslakları ve düzeltmiş olduğu çalışmalarında vücut bulduğu üzere bestelerini ortaya çıkarmak ve geliştirmek için gösterdiği kesintisiz çalışmada da bir ölçüde bulunuyordur. Bu kitapta, başlıca ilgi alanım bu denklemin sanatsal yönü, yani Beethoven'ın sanatsal gelişimi oldu, fakat bir yandan da insan Beethoven'ı dengeli bir biçimde ele aldım.

I

İLK YILLAR
1770 – 1792

1. Bölüm

Başlangıçlar

Bir Müzik Merkezi Olarak Bonn

Beethoven'ın doğum yeri Bonn, Almanya'nın küçük bir şehriydi, hâlâ da öyledir. Modern dönemde, II. Dünya Savaşı'nın son bulduğu 1945'ten 2000'e dek Batı Alman Cumhuriyeti'nin başkenti olan Bonn, bugün de her zaman olduğu gibidir; Köln'ün güneyinde, Ren'in batı yakasında, küçük, müreffeh bir ticaret merkezidir. Köln, Frankfurt ya da Münih'e rakip olabilecek büyük bir merkez değildir, bir zamanlar kültürel rakibi olan Mannheim kadar gelişmiş de değildir. Bonn'un gündelik havasına nüfuz etmiş rahat bir taşralılık havası vardır hep; birleşmiş Almanya'nın başkenti Berlin'e taşındığı için bu hava artık daha bir hâkimdir; Beethoven da oranın tarihe geçmiş bir evladı olarak, Bonn'un başlıca kültürel cazibesi olmayı sürdürmektedir.

Fakat bu kent yüzyıllar boyunca, büyüklüğüyle hiç de orantılı olmayan siyasi bir öneme sahip olmuştur, çünkü uzun zamandır Köln Başpiskoposlarının merkezi burasıydı.[1] Başpiskoposluk mevkisinde bulunan prens, o dönemde hâlâ Habsburg Hanedanı tarafından yönetilen ve başkenti Viyana olan Kutsal Roma İmparatorluğu'nun Avusturya kolunun vasallarından biriydi. Emperyal bir elektör olan başpiskopos, bütün Orta Avrupa'ya yayılan ve milyonların bağlılığını isteyen kadim imparatorluğun –coğrafi bir oluşumdan çok gevşek bir devletler topluluğuydu– ilk kurulduğu dönemlerden beri gelen yedi kilise prensinden biriydi. Uzun tarihi bir kenara, imparatorluğun güç siyasetindeki rolü, Beethoven'ın 1770'te doğmasından bir yüzyılı aşkın bir süre önce, Britanya, Fransa ve hepsinden de önemlisi Hohenzollern Hanedanı, özellikle de Büyük Friedrich yönetimindeki Prusya'nın hâkimiyetinin yükselmesiyle birlikte tehlikeye girmişti. 1770'te imparatorluk hâlâ ihtiyar imparatoriçe Maria Theresia tarafından yönetiliyordu; fakat kocası I.

Franz'ın 1765'te ölmesinden sonra oğlu II. Joseph, yönetimde Maria Theresia'nın naibi olmuştu. 1780'de tahta çıkan Joseph, zamanla devlet despotizmiyle eğitimi ve ortak refahı artırmaya yönelik reformları akıllıca birleştiren bir rejimde kilise karşıtı politikalar izleyerek, aydın bir despot olarak ün kazandı.

Beethoven'ın ilk yıllarında Köln Elektörü, Rheinland'da hiç bu tür hevesler beslemiyordu. 1761'den 1784'e kadar elektör Maximilian Friedrich'ti; Friedrich birkaç kuşaktır, Köln Katedrali'nin Başpiskoposluk mertebesini elinde tutan Königseck-Rothenfel sülalesinin Swabian koluna mensuptu. İngiliz bir misafirin 1780'de dile getirdiği üzere, Max Friedrich "rahat, iyi huylu, tembel, dost canlısı bir insandı... çok neşeliydi ve sıcaktı... rahat ve eğlenceli, bütün hayatını dua kitaplarından daha fazla sevdiğini söylediği hanımların ortamında geçirmiş bir adamdı."[2] Yönetici elektör olarak Max Friedrich, devlet işlerini güçlü bir beyni olan yardımcısı Kaspar Anton von Belderbusch'a bırakmıştı, o da sarayı harcamalar konusunda kemerleri sıkarak yönetiyordu. Belderbusch siyasi manevralara da olağanüstü derecede yatkın olsa gerekti, çünkü elektörle paylaştığı bir hanım vardı, bununla kalmıyor, kadının çocuklarına babalık da yapıyordu.[3]

Bu dönemde Bonnlular bir eyalet başkenti olarak şehirlerinin statüsüyle gurur duyuyordu, şehre gelenler de heybetli prenslik sarayından, şehrin Ren kıyısında, karşı tarafta *Siebengebirge* tepelerine bakan güzel yerleşiminden, çevresindeki hoş mesire yerlerinden etkileniyordu. Şehirdeki kiliseler çok eski Katolik kurumlar olsalar da kültürel hayat esasen prenslik sarayını merkez alıyordu; sarayın müzik yapma geleneği on yedinci yüzyıla uzanıyordu. Saray şarkıcıları ve çalgıcıları düzenli olarak kilise, tiyatro ve dönemin ruhu itibarıyla yerel aristokrasi ile orta sınıfın katıldığı konserler için müzik üretimiyle uğraşıyordu. Çok zengin ailelerin birkaçının evlerinde de müzik yapılıyordu; bu ailelerin bazıları, özellikle de von Breuningler, Beethoven'ın ilk gelişim yıllarında önemli roller oynamıştı.

Bonn'un bir müzik kalesi olarak doğmakta olan statüsü, bölgesel rekabet ışığında değerlendirilmelidir. Şehrin müzik alanında başlıca rakibi, Pfalz'daki Mannheim Sarayı'ydı; burası on sekizinci yüzyılın büyük bölümü boyunca Bonn'dan daha önemli olmuştu. Mannheim'da müzik, daha 1720'lerde Pfalz Elektörü Karl Philip yönetiminde hayat bulmuştu. 1740'larda Karl Philip'in halefi Karl Theodor, Bohemyalı keman vir-



Beethoven'ın Bonn'da doğduğu ev. Burası bugün Beethoven-Haus adıyla, bir müze olarak faaliyet göstermektedir. (Beethoven-Haus, Bonn)

tüözü ve besteci Johann Stamitz'i işe aldığında, şehirde müziğin konumu biraz daha yükseldi; Stamitz saray orkestrasını Avrupa'nın zirvelerine taşımaya soyunmuştu. İngiliz müzik eleştirmeni ve tarihçi Charles Burney 1772'de Mannheim'ı ziyaret ettiğinde, Mannheim orkestrası için "bir generaller ordusu" demişti. Aynı şeyi, Bonn hâlâ geriden gelirken, Ignaz Holzbauer'in (Mozart bir keresinde onu övmüştü) yönetiminde 1750'ler ile 1770'ler arasında serpilip gelişen opera kadrosu için de pekâlâ söyleyebilirdi.

Bonn'da büyüyen küçük Beethoven, şehirdeki müzik hayatının uzun zamandır bir aile işi olduğunu hissedebiliyordu; çünkü saray müzisyenlerini dedesi, kendisiyle aynı ismi taşıyan Ludwig van Beethoven yönetiyordu. Büyükbaba Ludwig besteci olarak tanınmıyordu ama o dönemde yaşayanların anlattığına göre mükemmel bir şarkıcı ve klavye ustasıydı; müzik kuvvetlerinin başı olarak da sağlam bir karakter çiziyordu. Wegeler onu, pekâlâ torunu için yazılmış olabilecek bir pasajda şöyle

tanımlamıştır: "...kısa boylu, kaslı bir adam, gözleri son derece canlı... bir sanatçı olarak büyük saygı görüyor." Büyükbaba Beethoven'ın bir portresi de bu izlenimi güçlendirmektedir.[4] Karısı Maria Josepha Poll'u, görünüşe bakılırsa alkolik olduğu için korunaklı, küçük bir manastıra yerleştirmiş olmanın acısını çekiyordu. Dahası yaşlı Ludwig'in, tek oğlu Johann van Beethoven'da da aynı alkolizm eğilimiyle baş etmesi gerekmişti; oğlunun müzik öğretmeni olarak bir yetkinliği vardı ama bir saray şarkıcısı ve keman virtüözü olarak sıkıntılı bir kariyeri oldu; baba ile oğul arasında zayıf ve ümitsiz bir bağlantı vardı. Talihe bakın ki Johann nitelikli bir kadınla evlendi de karısı, ölünceye dek sevgisi ve hayal gücüyle aileyi bir arada tuttu. Johann'ın uzunca zaman sıkıntı çeken karısı, bir saray aşçısının kızı olan Maria Magdalena Keverich Leym'di. Maria Magdalena yedi çocuk doğurdu, bunlardan üçü yetişkinliğe erebildi; Ludwig ikinci çocuğuydu. Torun Ludwig yıllarca adaşı olan büyükbabasının portresini duvarına astı ama babasından nadiren bahsederdi.[5] Johann 1773'te babasından bir miktar mülk miras aldıysa da 1784'e gelindiğinde, mirasın büyük bölümünü saçıp savurmuştu, saray hatıratında da "sesi bozulmuş" ve "çok yoksul" diye betimleniyordu.[6]

Max Friedrich yönetimindeki Bonn'un, yüzyılın sonraki yıllarında daha da büyüyecek, ılımlı bir opera hayatı vardı. Yerel bir opera kumpanyası Andrea Lucchesi tarafından yönetiliyordu; becerikli bir Venedikli besteci olan Lucchesi 1771'de İtalyan şarkıcıları Bonn'a getirmiş, birkaç operasını sahneye koymuştu; aslına bakarsanız, Beethoven'ın babası ve büyükbabası da bu operaların en azından birinde şarkı söylemişlerdi. Aralık 1773'te büyükbaba Ludwig öldüğünde, prens onun halefi olarak Lucchesi'yi Johann van Beethoven'a tercih etti, Ludwig'e ödenen ücretin iki katını ödeyerek onu işe aldı. O tarihten itibaren Lucchesi'nin kariyeri yerel rakiplerinin yarattığı dalgalara bağlı olarak yükselip alçaldı. Başlıca rakibi Christian Gottlob Neefe'ydi; çok farklı türde bir müzisyen olan Neefe, genç Beethoven'ın başöğretmeni olmuştu. Yine de Lucchesi, 1794'te başlayan Fransız işgalini görüp 1801'de ölünceye kadar Bonn'da kalmayı başardı. Lucchesi ile saray konser maestrosu Cajetan Mattioli, Bonn'un sahip olduğu, Venedikli iki sağlam müzisyendi, dolayısıyla İtalyan icra gelenekleriyle sağlam bir bağ oluşturuyorlar, Alman operasının Bonn'daki yükselişi ile sarayda enstrümantal müziğin giderek daha fazla vurgulanmasını dengeliyorlardı.[7]

Beethoven'ın 11 yaşına girdiği 1781-82 döneminde sarayda, Florian Gassmann, André-Ernest-Modeste Gretry, Georg Benda, Holzbauer ve Neefe gibi çeşitli besteciler tarafından, hepsi sahnelenmemiş olsa da 16 operanın provası yapıldı. Ertesi yıl da hiç şüphe yok ki veliaht Elektör Max Franz'ın Mozart sevgisi yüzünden, opera sezonuna bestecinin parlak, yeni şarkılı oyunu *Saraydan Kız Kaçırma* da dahil edildi. Şarkılı oyun –diyalogların konuşma biçiminde gerçekleştiği, iç mekân sahnelerinin ve Almanca basit şarkıların kullanıldığı, beğeni kazanıp popülerleşmiş bir gündelik opera türü– yükseliyordu; Mozart da *Saraydan Kız Kaçırma*'yla birlikte bu janrı daha yüksek bir seviyeye taşımıştı. Oyunun prömiyeri henüz kısa bir süre önce, Temmuz 1782'de Viyana'da yapılmış olduğundan (burada büyük bir başarı kazanmış, 16 kere sahnelenmişti), bu kadar kısa bir süre sonra Bonn'da da sahneye konması, Max Franz'ın Ren kıyısındaki bu şehri küçük bir Viyana haline getirmeye, başkentteki kültür hayatının bir yansımasını uzak taşrada yaratmaya heveslendiğini gösteriyordu. *Saraydan Kız Kaçırma*'nın başka şarkılı oyun bestecilerinin erişebileceğinin çok ötesindeki yoğun enerjisi ve inceliği, genç Beethoven üzerinde güçlü bir etki bırakmış olsa gerek; Mozart'ın operalarını ve diğer çalışmalarını çıkar çıkmaz çalmak ve dinlemek, onun için önemini hep korudu.[8]

Bonn sarayının müzikal şöhreti esasen orkestrasına dayanıyordu; 1778 sonrasında orkestranın daha nitelikli bir hal alması, muhtemelen tesadüf olmayan bir şekilde, Mannheim'ın gerilemesine denk gelmişti.[9] 1783'te orkestra, küçük bir saray için büyük bir orkestraydı; düzenli olarak çalan yirmi yedi kişi vardı, bunlardan on biri keman, üçü viyola, ikisi çello, ikisi kontrbas, ikisi flüt, dördü korno, üçü fagot çalıyordu, bunların yanı sıra trompetçiler ve perküsyoncular da bulunuyordu.

Fakat sayılarından da önemlisi, önde gelen orkestra elemanlarının niteliği ve profesyonel deneyimiydi. Başkeman Franz Anton Ries, Viyana'da geçirdiği kısa bir sürenin dışında, sadık bir Ren sakini ve Bonn yurttaşı olmuştu. 1755'te, Mozart'tan bir yıl önce doğan Ries, sadece Beethoven'ı değil, piyano öğrencisi, kopyacı, menajer, biyografi yazarı olarak Beethoven'a yakınlığıyla bilinen kendi oğlu Friedrich Ries'i de gömecek kadar çok yaşayacaktı. 1784 tarihli bir Bonn hatıratında baba Ries'in "özellikle sololarda en iyi keman yorumcusu olduğu, son derece iyi çaldığı ve hâlâ genç olduğu" belirtilmektedir.[10] Carl Ludwig

Junker'in şu sözleri daha fazla bilgi verir: "Göz kamaştırıcı bir nota okurudur, daha önce görmediği notaları mükemmel bir biçimde okur, keman koltuğundan idare eder, (Mannheim'daki ünlü rakibi) Christian Cannabich kadar iyi bir müzisyendir, güçlü, kararlı baş eğişiyle müziğe ruh ve canlılık katar." Junker, Bonn'daki orkestranın Paisiello operası için yerleşiminin de "daha önce gördüklerine hiç benzemediğine ama çok etkili olduğuna" dikkat çekmişti; Ries ortada durmuş, yaylılar bir kanatta, üflemeliler diğer kanatta yer almıştı. 1790'da Ries'e başka bir mükemmel kemancı olan Andreas Romberg katıldı; Romberg, sarayın beklenen zayıflaması onu Hamburg'a, bir kemancı ve besteci olarak başarılı bir kariyere sürükleyene kadar üç yıl boyunca orada kaldı.[11]

Baş çello yıllardır Joseph Reicha olmuştu; o da Stamitzler gibi bir Bohemyalıydı, orkestraya 1784'te katıldı ve 1790'da saray opera yöneticisi oldu. Joseph bir virtüöz ve biraz da besteci olarak tanınmıştı; çello konçertoları yüksek perdeler ve zorlu pasajların bulunduğu eserlerin üstesinden kolayca gelebildiğini göstermiştir.[12] Beethoven'la yaşıt Joseph, on dört yaşlarında bir çocuk olarak Bonn'a gelen, keman ve flüt çalan, Beethoven'la birlikte Neefe'den ders alan, sonra Fransa'da besteci ve kuramcı olarak etkili bir kariyeri olan Anton Reicha'nın amcasıydı. Andreas Romberg'e kuzeni Bernhard Romberg de katılmıştı; Bernhard, rakiplerle dolu bir alanda devrin en iyi çello yorumcusu olarak tanınacaktı. Bernhard Romberg Bonn'da geçirdiği birkaç yılın ardından İngiltere'den Rusya'ya kadar solo turneler yaptı; kendisi aynı zamanda orta karar eserler veren üretken bir besteciydi.[13] Kornocu Nikolaus Simrock da orada bulunuyordu; 1793'te Bonn'da bir müzik yayıncılığı şirketi kuran Simrock, sonraki yıllar boyunca Beethoven'la bağlantısını korudu. Simrock, Opus 47 "Kreutzer" Sonatı, Opus 81a Piyano Sonatı (*Lebewohl*), Opus 102 Çello Sonatları da dahil olmak üzere Beethoven'ın önemli birkaç eserini ilk kez yayınlayan isim olmuştu.[14]

Küçük bir müzik merkezi için bu yetenek yelpazesi dikkat çekiciydi, orkestrada böyle isimlerle viyola çalmak Beethoven için, Haydn, Mozart ve başka bestecilerin senfonileri de dahil olmak üzere dönemin başlıca orkestra literatürüyle birinci sınıf bir tanışma olmuştu. Beethoven orkestra pitinden görüldüğü ve duyulduğu kadarıyla opera icrasına da katılmıştı. Franz Ries'den keman ve viyola dersleri de almış olabilir. Orkestrada, muhtemelen kuartetlerde keman icracısının iç sesi oluştu-

ran yaylı çalgı kısımlarını çalma deneyimini edinerek, orkestral sesler ve ifadeli icra konusunda bir klavyeli çalgı virtüözü olarak sınırlı bir rolde edinebileceğinden daha güçlü bir hissediş edinmiştir. Hiç şüphe yok ki Bonn'da geçirdiği yılların ardından bir orkestrada yine bir yaylı çalgı çaldığına dair hiçbir kanıt yoktur, hayatının sonraki yıllarında da Bonn'daki bu icracıların çapında virtüözler ancak ara sıra çıkıp orkestra için yazılmış eserlerini icra etmişlerdir. Beethoven Bonn'dan ayrılıp serbest besteci olarak isim yaptıktan sonra, zaman zaman Lobkowitzler gibi birkaç zengin haminin toplayıp maaş ödediği orkestralara sınırlı bir erişimi oldu, fakat hiçbir zaman bir süre boyunca emrine amade olacak düzenli bir saray orkestrası olmadı. Daha sonraki yıllarda, orkestra için yazılmış eserlerini halk konserlerinde icra edeceği zaman, orkestrayı kendisinin toplaması gerekti. Orkestraları genellikle keman icracısı Ignaz Schuppanzigh ve çello icracısı Joseph Linke'nin yanı sıra epeyce amatörü içeriyordu.

Neefe'nin Elinden Bach

Christian Gottlob Neefe, Beethoven'ın Bonn'daki tek önemli hocası sayılır.[15] Sağlam başarılar kazanmış bir müzisyen olan Neefe, Bonn'a 1779'da bir opera trupunun şefi olarak gelmiş, yerleşmiş, 1781'de de saray orgcusu rolünü üstlenmiştir. Yetenekli bir besteci olmasa da onun devrinden önce Johann Sebastian Bach'ın başlıca figür olduğu Leipzig'deki geçmişinden getirdiği zanaatkârlık standartlarının altında kalan güncel müzikal akımların keskin bir eleştirmeni ve kendini adamış bir öğretmendi. Bu ilkeler, Johann Philipp Kirnberger'in *Kunst des reinen Satzes* [Katı Kompozisyon Sanatı] ve Friedrich Wilhelm Marpurg'un özellikle *Abhandlung von der Fuge*'de [Füg Üzerine Deneme] kurallaştırdıkları üzere, füge kadar ve füg de dahil olmak üzere katı kompozisyon ilkelerinin vurgulanması anlamına geliyordu. Neefe, Bonn'daki İtalyan rakibi Lucchesi hakkında tipik bir Kuzey Almanyalı müzisyenin görüşlerine sahipti: "Kontrpuanları hemşerilerinin çoğundan daha temiz olan hafif, hoş ve canlı bir besteci."[16] Bach sonrası dönemde Leipzig'de çalışmış olan Johann Adam Hiller'la kompozisyon çalışmış olan Neefe, 1770'lerde esasen operalar, özellikle de *Singspiele* (şarkılı oyun) besteleyip sahneye koymuş-

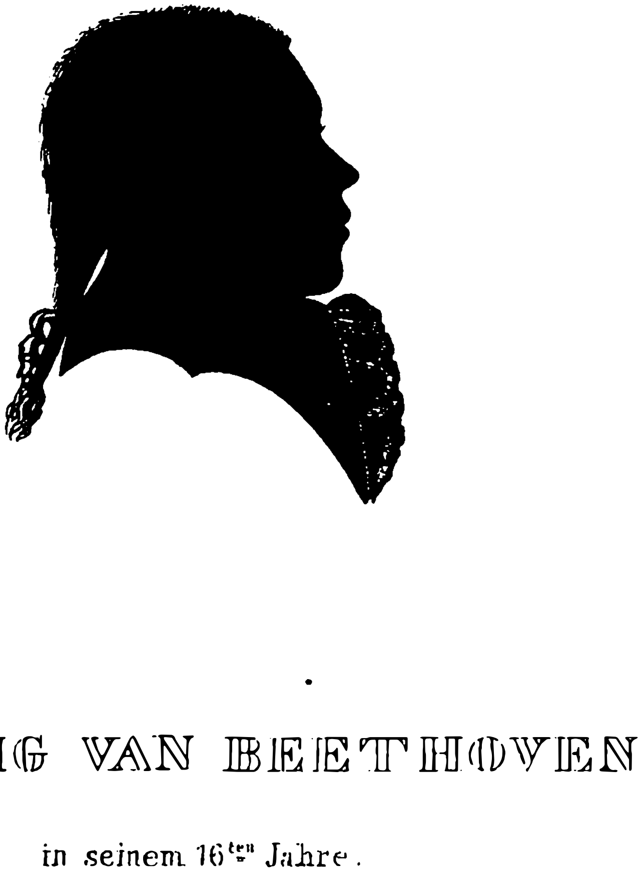


C. G. NEEFE.

Christian Gottlop Neefe, Beethoven'ın ilk önemli öğretmeniydi, Beethoven Neefe hakkında 1793'te şunları yazmıştı: "Büyük bir adam olursam, sizin de benim başarımda bir payınız olacak." (Beethoven-Haus, Bonn)

tu. Bir besteciden çok bir öğretmen olarak gücü Beethoven için bir avantaj oluşturmuş olabilir; Beethoven Neefe'nin katı standartlarından ve belirgin cömertliğinden yararlanmış olabilir. Ekim 1792'de, Bonn'dan Viyana'ya hareket etmesinin arifesinde yazdığı şu satırlarda, Beethoven'ın samimiyetinin kendine güvenle iç içe geçtiğinden kuşkulanmamız için bir sebep yoktur: "İlahi sanatımda ilerlemem için sık sık bana verdiğiniz tavsiyelere teşekkür ederim. Büyük bir adam olursam, sizin de benim başarımda bir payınız olacak."[17] Beethoven'ın, Joseph Neesen adlı Bonnlu bir sanatçının yaptığı, on altı yaşındaki halini gösteren silüeti de aynı kararlı, özgüvenli tavrı gösterir.

Neefe'nin teşviki Johann van Beethoven'ın eksiklerini kısmen telafi etmekle kalmıyordu; dönemin edebiyatı ve entelektüel gelişmeleriyle ciddi biçimde ilgilenmesi de Beethoven'ın entelektüel gelişiminde bir rol oynamıştı. Neefe, Leipzig'de Christian Gellert ve Johann Christoph Gottsched adlı şairlerle ilişki kurmuş ve estetiğe karşı bir ilgi geliştirmişti. Genç Beethoven, ismini 1776'da Maximilian Klinger'ın yazdığı bir oyundan alan, Alman edebi hareketi *Sturm und Drang* [Fırtına ve Dürtü] ile muhtemelen Neefe sayesinde tanışmıştı. *Sturm und Drang* neoklasik formel dile karşı çıkarak, doğal duyguları ve dizginlenmemiş orijinalliği vurgulayan yeni bir şiir ve tiyatroyu amaçlıyordu. Neefe, o sıralarda Fransa'da ortaya çıkmakta olan siyasi krizlere karşılık Almanya'yı etkisi altına almış ilerici fikirleri teşvik eden radikal mason grubu Illuminati'ye mensuptu.[18] Ayrıca Illuminati'nin Almanya'nın baş-



Beethoven, on altı yaşlarında, saray kıyafetleri içinde, saçı atkuyruğu yapılmış.
Joseph Neesen'a atfedilen bir siluet (Beethoven-Haus, Bonn).

ka yerlerinde olduğu gibi Bonn'da da bastırılmasının ardından, 1787'de şehirde kurulan *Lesegesellschaft*'a [okuma cemiyeti] üye olmuştu.

Bir akıl hocası ve modern üsluplar öğretmeni olarak oynadığı rolün yanı sıra, genç Beethoven'ı Johann Sebastian Bach'ın müziğiyle tanıştırdığı için de Neefe'nin tarihte bir yeri vardır. Bach imgesini parlatması, Neefe'nin harika çocuk Beethoven hakkında Mart 1783 gibi erken bir tarihte, besteci daha on iki yaşındayken kaleme aldığı çok önemli bir notta karşımıza çıkar:

Louis van Beethoven [sic], bahsi geçen tenorun oğlu, on bir yaşındadır ve çok ümit vaat eden bir yetenektir. Klavyeyi büyük bir beceri ve kuvvetle çalıyor, notaları gayet iyi okuyor ve olabildiğince basit bir dille ifade edecek olursam, en başta da Herr Neefe'nin ellerine teslim ettiği, Sebastian Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavier*'sini [Eşit Düzenlenmiş Klavye] çalıyor. Bütün anahtarlardaki bu prelüd ve füg seçkisini – neredeyse sanatımızın son noktası denebilir– bilenler bunun ne anlama geldiğini de bileceklerdir. Herr Neefe görevleri müsaade ettiği ölçüde ona sürekli bas eğitimi de vermiştir. Şimdi de onu kompozisyon alanında eğitmektedir ve onu teşvik edebilmek için, bir marşın üzerine –Ernst Christoph Dressler'e aittir– onun tarafından yazılmış pianoforte için dokuz varyasyonu Mannheim'de bastırmıştır. Bu genç dâhi seyahat etmesini sağlayacak bir yardımı hak etmektedir. Başladığı gibi ilerlerse, ikinci bir Wolfgang Amadeus Mozart olacağı kesindir.[19]

Bu, başlangıç aşamasındaki bir yetenek için yapılmış bir rica değildir sadece. J. S. Bach'ın üstün müzikal modeline duyulan inancın ortaya konmasıdır; üstelik de aralarında Bach'ın oğullarının, hayatta kalmış bir avuç öğrencisinin, onun başarılarına gönülden bağlı birkaç teorisyenin ve müzik dışından birkaç hayranın bulunduğu bir grubun içinde dolaşan kopyalar dışında, Bach'ın eserlerinin büyük bölümünün hâlâ çok az bilindiği ve bulunmasının zor olduğu bir dönemde. 1800'de Simrock'ın Neefe'ye *Das Wohltemperierte Klavier*'nin düzeltilmiş metnini verip yerel olarak yayınlanması için elden geçirmekle görevlendirmesi de Neefe'nin Bach bilgisinin ve onun müziğine duyduğu sadakatin bir işaretidir.

1783'ün Almanya'sında Bach ismi çoğu kişinin aklına ya o sıralarda Hamburg'da kariyerini sürdürmekte olan en tanınmış oğlu Carl Philipp Emanuel'i ya da 1782'de İngiltere'de ölmüş olan en küçük oğlu Johann Christian'ı getiriyordu. Müzisyenler, müziğin efsanevi babası olarak yaşlı Sebastian'ın şöhretinden haberdardı ama *galant* homofoni çağında, onun müziği, Bach hayranlarına göre aşkın bir niteliğe sahip olsa da ortalama müzisyenler için ezoterik ve zor görünüyordu. Bach'ın hayatta olduğu süre zarfında sadece iki kantatı ve klavsen için yazdığı bir avuç eseri yayınlanmıştı, çünkü yüzyılın başlarında müzik baskıları üretmek pahalıydı. 1750'deki ölümünden otuz yıl sonra da Bach'ın basılmış sadece on iki tane eseri bulunuyordu ki bunların da büyük bölümü, son dönem eserleri ile kontrpuansal olarak "öğrenilmiş" eserleriydi; 1750'de *Die Kunst der Fuge* [Füg Sanatı], 1761'de de *Musicalisches Opfer* [Müzikal Sunu] ile *Clavierübung*'un [Klavye Alıştırmaları] üçüncü kısmı yayınlanmıştı.[20]

Bach'ın müziği ancak 1800 sonrasında daha fazla basılmaya başlandı ve bu basım faaliyeti, Beethoven'ın yaşadığı süre zarfında hız kazandı. Bu ilk yıllarda Bach'a ait bilinen çok az şey, çoğu müzisyen tarafından çalınamayacak ve anlaşılamayacak kadar zor addediliyordu. Beethoven'ın *Das Wohltemperierte Klavier*'yi bu kadar erken yaşlarda öğrenip çalabilmesi, kaçınılmaz olarak dönemin çok daha kolay olan üslupları ve tekniklerinde ustalaşmayı hedeflediği, bestecilik gelişiminin henüz embriyon halindeki bu aşamasıyla bütünleştirmesi zor olsa da onun Bach'ın müzikal mantık ve ifade derinliği bakımından eşi bulunmaz ustalığına doğrudan açılmasını sağlıyordu. Beethoven hayatının sonraki yıllarında, Bach'ın sanatının ince gizemlerini tam anlamıyla kavramaya denk düşen o çok farklı sanatsal sorumluluğu üstlenmeye hazır oluncaya dek, Bach'ın kontrpuanları uzun yıllar boyunca onun için gizli bir etkilenme kaynağı olmayı sürdürdü.

Kant, Schiller ve Aydınlanma

Beethoven'ın hocalarının ve hamilerinin bir kısmı Aydınlanma hareketinin etkisi altına girmişti; aslında Aydınlanma, Almanya'da ilerici sosyal ve entelektüel ideallerin gevşek bir topluluğu anlamına geliyordu, siyasi bir hareket olmadığı açıktı. Genç besteci de heveslerini başka biçimlerde ilerici çizgiler doğrultusunda şekillendirebiliyordu. Alman Aydınlanması'nın bir kolu Immanuel Kant'ın eserleriyle nüfuz etmişti; Kant'ın yeniden formüle ettiği idealist felsefe, 1780'lerde bir hayli etkiliydi. Beethoven dönemin felsefesini geniş çaplı bir biçimde, kılı kırk yararak okumuş olmayabilir fakat yıllar sonra dile getirdiği gibi, kendisini "âlim" olarak görmese de çocukluğundan itibaren döneminin en iyi ve akıllı entelektüellerinin düşünüp yazdıklarıyla hemhal olma çabası içinde olduğunu ciddiyetle dikkate almalıyız.[21] Kant'ın eserleri 1780'lerin sonlarında Bonn Üniversitesi'nde hararetli tartışmalara konu oluyordu, şehrin önde gelen Kantçısı Elias van den Schuren adında bir filozoftu.[22] Kantçı idealizme duyulan ilgi, Bonnlu pedagog Eulogius Schneider'in radikal siyasi öğretileriyle ve Friedrich Schiller'in dramalarında teşvik ettiği o güçlü ve yeni sosyal devrim ve kişisel özgürlük ruhuyla da denk düşüyordu.

Şiirde, edebiyatta ve tiyatroda yeni bir Alman edebi deneyim dünyası Goethe'nin eserlerinde boy vermiş, onu hızla, dinamik bir biçimde Schiller izlemişti. Goethe'nin birer *Sturm und Drang* klasiği olan oyunları ve ilk romanları yerleşik anlatı kalıplarını kırmış, onların yerine merkeze duyusal ve kişisel duyumsal deneyimi geçirmişti; hepsinden de önemlisi 1774 tarihli romanı *Werther*'di; "fantastik hayaller içinde kaybolmuş" ve Charlotte'a ümitsizce âşık olan Werther, sonunda kendi canına kıyıyordu. Goethe'nin oyunları, bireyin duygusal akıbetine odaklanmanın yanı sıra, zorbalığa karşı duyulan nefreti, özgürlüğün erdemlerini dile getirerek Beethoven'ın sonraları bir mektubunda belirttiği üzere, onun kuşağına göre "devrimci ateşin" yükseldiği yıllarda Amerika ve Avrupa'daki dönüşümlere cevap veriyordu.[23] Goethe'nin *Egmont, Tasso* ve *Iphigenia*'sı, siyasi özgürlük ve kişisel fedakârlık temalarının birlikte örüldüğü eserlerdi. Schiller'in, toplumsal normlara karşı kahramanca bir isyanın anlatıldığı bir drama olan *Haydutlar*'dan başlayarak, Goethe'nin eserlerinden çok daha güçlü bir tonu olan oyunları da öyleydi. *Haydutlar*'ın, Plutarkhos'un kahramanlarından esinlenilmiş bir yönü olan kahramanı Karl Moor, toplumun kötülükleri karşısında maruz kaldığı adaletsizliklerle mücadele eden bir hırsız grubunun lideri olur. Nihayetinde Moor'un hayallerini gerçekleştirmekte başarısız olması, Schiller'in çizdiği portreyi, yani bulduğu biçimiyle dünyayı değiştirmeye çalışan tek başına bir adam imgesinin gücünü zayıflatmaz. *Haydutlar*'ın Mannheim'da Alman Ulusal Tiyatrosu'nda Ocak 1782'de ilk sahnelenmesi kargaşaya neden olmuştu:

> Tiyatro bir tımarhaneye benziyordu; gözler dönmüş, yumruklar sıkılmış, seyirciler arasında boğuk haykırışlar. Yabancılar gözyaşları içinde birbirlerinin kollarına düşüyor; bayılacak hale gelmiş kadınlar sendeleye sendeleye çıkış kapısına doğru gidiyor. İçinden yeni bir yaratının fırlayıp çıktığı kaosta olduğu gibi, genel bir karışıklık hali hâkim.[24]

Halkın bu yoğunlukta bir tepki vermesi, Schiller'in devrimci etkisini ortaya koymaktadır; Schiller'in oyunları, müzisyenler de dahil olmak üzere daha genç sanatçılarda kendi yollarını bulup izleyicide benzer tepkiler uyandırma hevesinin fitilini yakıyordu. Schiller'in beş perdelik dramalarının tutkusu, mimarisi ve retorik gücü, onları dönemlerinin en

güçlü tiyatro eserleri haline getiriyordu. Bu yüzden de Viyana'ya yerleştiği ilk birkaç yılın ardından geniş kapsamlı ve daha güçlü eserlerinin, hepsinden de önce bütün senfonilerinin ölçeğini genişletip duygusal içeriğini yoğunlaştırmanın yollarını düşündüğü sırada, bu tiyatro eserleri Beethoven için önemli estetik modeller olmuş olabilirler pekâlâ.

Aşk ve Entrika ile *Don Carlos* da dahil olmak üzere, Schiller'in sonraki oyunları Beethoven'ın gençlik yıllarında sahnelenmişti ve bu eserlerin her biri özgürlükçü temaları işliyor, erkek bir kahramanın ne kadar trajik de olsa özgürlük adına kaderinin peşinden gitmesini konu alıyordu. Beethoven'ın 1790 gibi erken bir tarihte Schiller'in "Neşeye Övgü"sünü –hayal edilen ideal bir devlette insanların kardeşliğine çağrı– bestelemeyi düşünmesi, hayatı boyunca da bu plana sadık kalıp nihayet yıllar sonra Dokuzuncu Senfoni'de bunu gerçekleştirmesi bir tesadüf değildir. Dokuzuncu Senfoni'nin uzun süren gebelik dönemi, Beethoven'ın temel liberal fikirlerinin temelde ısrarla varlığını sürdürdüğüne işaret eder.

1780'lerde Almanya'nın bütün kentlerinde ve bölgelerinde hissedilen bu genel eğilimlerin yanı sıra, Bonn'daki yerel gelişmeler de yeni düşünme biçimlerine kapıyı aralamıştı. Max Franz, elektör olarak göreve geldiği ilk yıl, 1785'te Bonn Akademisi'ni üniversite düzeyine getirdi ve dört yıl sonra da 14 Mayıs'ta, Beethoven ile Anton Reicha felsefe fakültesine kaydoldular.[25] Eulogius Schneider de fakültede klasik Yunan ve edebiyat profesörü olarak görev yapıyordu.[26] Schneider karizmatik bir eski Fransisken'di; dönemin siyasi olaylarıyla tutkuyla ilgileniyordu; 1790 yılında, kısa bir süre önceki Bastille baskını dahil olmak üzere Fransa'daki devrime övgüler düzen şiirlerini yayınlamıştı.[27] Schneider'in retoriğini Württemberg Dükü'ne söylediği şu sözden sezebiliyoruz: "Aydınlanma, yöneticinin iktidarını belli bir sınıra indirmiş, taçlarını ancak ortak refah için giydiklerini onlara hatırlatmıştır."[28] Gezgin bir muhalif olan Schneider buradan Mainz'a gitmiş, orada önde gelen Katoliklerle başı belaya girmiş, nihayetinde Strazburg'a geçmişti; burada da Jakoben görüşlerle içli dışlı olmuş, kamu savcısı olarak idamlara karar vermişti. Daha sonra bu çalkantılı dönemin kurbanı olmuş, Terör Dönemi'nde* o da giyotine gönderilmişti. Schneider Bonn'da bulunduğu dönemde,

* 5 Eylül 1793-28 Temmuz 1794 arasında Fransa'da, Fransız Devrimi'nin ardından on ay süreyle iktidarı ele geçiren Jakobenlerin yürüttüğü kanlı dönem– r.n.

1790'da toplumsal bakımdan ilerici fikirleri gayet iyi bilinen İmparator II. Joseph'in ölümü için düzenlenen anma töreninin düzenlenmesinde başı çekmişti.

1789'da Fransa'yı kasıp kavuran devrim, Alman prenslerini tepeden tırnağa sarsmıştı. Bazıları soylu ideallere bağlı olduklarını söylemekte, dini ve entelektüel özgürlüğü teşvik etmekte samimiydi, fakat iş devrim yanlılarının siyasi eylemine geldiğinde sınırı çekiyorlardı. Almanya'da ve Avusturya'da muhalefet vazetmek ya da muhalefeti güçlendirmek, basiretli davranmaktan başka her şey demekti. Liberal inançlarına karşın Beethoven da ciddi biçimde devrime ya da devrime yakın bir şeye bağlı değildi, hele Eulogius Schneider'ın temsil ettiği derecede bir bağlılığı hiç yoktu. Bir müzisyen olarak kariyerinin başlangıcında, eserlerinin halk arasında başarılı olmasına ve soyluların iyi niyetiyle cömertliğine kaçınılmaz biçimde bağlı olan Beethoven, siyasi ve sanatsal bir şiar olarak özgürlüğe sahiden de inanıyordu ama hayatının ilk yıllarında da son yıllarında da "dünyanın bir kral olduğunu ve koltuklarının kabartılması gerektiğini" de kabul etmişti.[29] Beethoven, liberal ideallere beslediği temel inancın aksine, hayatının sonraki yıllarında bir yandan özgürlük ve insan hakları ideallerini destekler görünen, bir yandan da kariyerinin ilerlemesinde aristokrasinin rolünü kabul eden birçok çelişkili siyasi söz sarf etmiştir.[30] Yine de hayatının sonuna dek, bireysel insan hakları ve kolektif aydınlanmış temsili hükümet ideallerine bağlılığını korumuştur. 1820'lerde, bu gibi ideallerin Viyana Kongresi sonrasında yenilenen monarşilerin ağır saldırısı altında olduğu bir dönemde Dokuzuncu Senfoni'yi yazarken, Schiller'in "Neşeye Övgü"sünde ve onun "bütün insanlar kardeş olacaktır" ilanında hayatı boyunca vermeye hazır olduğu ama artık her zamankinden daha büyük bir aciliyet taşıyan, her zaman olduğundan daha yerinde olan ütopyacı bir mesaj bulmuştu.

Max Franz ve Mozart'ın Mirası

Neefe, 1783 tarihli notunda genç Beethoven'ın potansiyel bir "ikinci Mozart" olduğundan bahsediyordu. Neefe bu sözleriyle yalnızca, hatta öncelikle besteci olarak Mozart'ı değil, 1760'larda Avrupa'nın harika çocuğu olan, babası Leopold'un titiz gözetimi altında Avrupa çapında



Elektör Max Franz, Beethoven'ın Bonn'daki başlıca hamisiydi.
(Beethoven-Haus, Bonn)

hamilerin kucağına oturmuş olan ünlü harika çocuk Mozart'ı kastediyordu. Elbette ki Bonn'daki hamiler benzer bir harika çocuğun aralarında olduğuna uyanmış, Johann da ikinci bir Leopold olabileceğini, oğlunun yeteneği sayesinde hatırı sayılır bir şöhret kazanabileceğini ve umduğunun başına gelebileceğini düşünmüştü. Ama ne Johann ne de Bonn'da başka kimse, Leopold Mozart'ın girişimcilik becerilerine sahipti; ayrıca genç Beethoven da yeteneklerine rağmen çocuk Mozart'ın altın imgesine yaklaşabilecek durumda değildi. Babası ve başkalarının hiçbir çabayı esirgemedikleri, çocuğun gerçek yaşını gizleyip olduğundan daha küçük gösterme çabalarından belliydi; böylece birkaç yıl boyunca Beethoven'ın 1772'de, asıl doğum tarihinden iki yıl sonra doğduğu yönünde söylentiler dolaştı.

Sarayın himayesini sağlamaya yönelik çabalar elektöre yöneliyordu. 1784'te yeni elektör, Maria Theresia'nın en küçük oğlu Arşidük Maximi-

lian Franz oldu; Maximilian Franz, birkaç yıl boyunca Max Friedrich'le yönetime ortak olmuştu. Maximilian Franz'ın göreve gelmesiyle birlikte, müziğin desteklenmesi yönünde yeni bir dalga açıkça hissedilir olmuştu, Neefe de 1789'da onun himayesini göklere çıkarmıştı.[31] II. Joseph'in küçük kardeşlerinden biri olan Max Franz, Katolikliğin egemenliği altındaki muhafazakâr Bonn'da yeni Aydınlanma eğilimlerinden yana bir gücü temsil ediyormuş gibi görünüyordu. Genç Beethoven açısından en önemli olan şeyse, Prens'in Mozart hayranlığıydı.

Kendisi de biraz müzik becerisine sahip olan Max Franz, 1770'lerde devlet erkânının bir ziyareti sırasında Salzburg'da bulunduğu günlerden beri Mozart'ı tanıyordu; Salzburg'da Mozart'ın bu ziyaret için bestelediği *Il Re Pastore* adlı bir *festa teatrale*'yi izlemiş, genç adamı piyanoda dinlemişti. 1781'de Mozart'ın kariyerini bırakıp yaşamak üzere temelli başkente yerleşmesi kararı almasının ardından, besteciyle yeniden bir araya gelmişti. Mozart mektuplarını yazarken (satırları Max Franz'ın aptallığı ve şişmanlığı hakkında kibirli ifadeler içeriyordu), arşidük de yapabildiği her fırsatta onun çıkarlarını ilerletmeye çalışıyordu. Mozart'ın aristokraside böyle daha fazla destekçisi olsaydı, sonraki kariyeri çok farklı olabilirdi. 23 Ocak 1782'de Leopold'a şunları yazmıştı: "Benim hayatımı düşünüyor [Arşidük Max Franz]... Her fırsatta beni övgüye boğuyor, neredeyse kesinlikle söyleyebilirim ki şu anda Köln Elektörü olsaydı, ben de onun Kapellmeister'ı (başmüzisyen) olurdum."[32] Gerçekten de Max Franz görevde geçirdiği bir yılın ardından, aslında Mozart'ı bu mevkii kabul etmeye teşvik etmiştir. Fakat Mozart'ı yanına almayı başaramaması, şehrin harika çocuğu olarak Beethoven'ı desteklemesi için kışkırtıcı bir etken oluşturmuş olabilir; on altı yaşındaki Beethoven'ın 1787 baharında Mozart'la doğrudan temas kurmak amacıyla Viyana'ya yaptığı ziyareti finanse eden de muhtemelen Max Franz olmuştu.

Beethoven'ın, tarihin "klasik üslup" olarak adlandırdığı müzikal dilin hâkim olduğu teknikler ve janrlar bakımından zenginliğiyle dönemin müzik dünyasına açılması büyük ölçüde, oda ve orkestra müziğinden, dini müzik ve operaya çok geniş bir müzik yelpazesinin şehirdeki icrasına açılması üzerinden olmuştu. Bonn orkestrasının her gün prova yapıp çalması, dönemin üsluplarını zengin bir biçimde ortaya sermesi, sadece akla yatkın bir varsayım olmakla kalmamakta, genç Beethoven'ın muhtemelen en değerli akranı olan Anton Reicha'nın da aralarında yer aldığı

tanıklar bunu doğrulamaktadır. Bir müzik kariyeri yapma beklentileriyle dolup taşan Reicha, tam anlamıyla aynı müzikal ortama açılmıştı ama nihayetinde bitirmiş olduğu birçok eser bulunmasına karşın, yeteneklerinin beste yapmaktan çok teori ve pedagojiye yatkın olduğunu görmüştü. Reicha daha sonraları Bonn'da geçirdiği yıllarla ilgili olarak:

> ... her gün enstrümantal ve vokal iyi müzik çalıp dinleyerek, tümüyle müziğe adanmış hale geldim... O zamana kadar basit bir icracı, hayli sıradan bir müzisyen olmuştum; ama artık beste yapma tutkusu içimi doldurmuş, belirgin bir heyecan halini almıştı.[33]

Bonn'da müzik icra eden güçler, müzikleri için esasen, mükemmel durumda olan saray kütüphanesine dayanıyorlardı; kütüphanede Fransa'dan Bohemya'ya, Kuzey Almanya'dan İtalya'ya Kıta Avrupası'nın her köşesinden dönemin bestecilerinin müziğini içeren büyük bir bölüm vardı. 1784'te yapılan bir envanter çalışmasına göre, koleksiyonda muazzam sayıda opera, dini müzik, enstrümantal müzik eseri bulunuyordu.[34] Opera defterleri ağırlıklı olarak İtalyancaydı; İtalyanca operaların sayısı 79'ken Fransızcaların sayısı sadece 13'tü. Bu ağırlık, Viyana'da ve Almanya'nın başka merkezlerinde *Singspiel*'i rakip bir sanat biçimi olarak teşvik etmeye duyulan ilginin giderek artmasına –II. Joseph'in kuvvetle desteklediği bir eğilimdi bu– rağmen İtalyan operalarının Avrupa çapında oynadığı öncü rolü yansıtıyordu. Kütüphanedeki dini müzik koleksiyonu, Antonio Caldara'dan Johann Albrechtsberger'e uzanan bir yelpazedeydi ve Joseph Haydn ile çağdaşlarının *missa*larını* da içeriyordu.

Senfoniler ve *symphonies concertantes,*** orkestra kompozisyonunun güncel bütün tiplerini kucaklayan yetmiş beş eserden oluşuyordu. Fransız, İtalyan, Bohemyalı, Alman ve Avusturyalı başlıca besteciler, konser hayatının gelişip serpildiği o dönemde, Avrupa çapında dinleyiciler için orkestra müziği yazan birçok müzisyenin en iyileri arasında yer alıyordu. Senfoni giderek önem kazanıyordu ve önemi yalnızca konçertoların, aryaların ve başka solo eserlerin sahnelendiği konserlerin açılış ve kapanış parçası olmasından ileri gelmiyordu; halka açık icralarda dönemin

---

* Katolik kilisesine özgü ayin müziği. İng.: *mass*– r.n.

** Klasik dönemde ortaya çıkmış bir müzik formu. Temelde iki müzik janrının, senfoni ile konçertonun bir karışımıdır– r.n.

başlıca büyük müzikal biçimi halini alıyordu. Bütün senfoni bestecileri arasında da Joseph Haydn öne çıkıyordu; Haydn'ın 1760'lardan itibaren senfoniyi formel bir janr olarak tutarlı bir biçimde geliştirmesi bir verimlilik, hayal gücü, biçim ve içerik ustalığı harikası olmuştu.

Kütüphanedeki listede, sayı ve nitelik bakımdan başka hiçbir besteci Haydn'a yaklaşamıyordu. Bu kütüphanede bir senfoniyle temsil edilen bestecilerin hepsi de 1784'te, bu envanter hazırlandığı sırada hayattaydı, birçoğu da ancak otuzlu ya da kırklı yaşlarındaydı. Mozart'ın bu listede yer almaması şaşırtıcı geliyorsa da bu durum, 1784'te bestecinin orkestra eserlerinin Bonn gibi bir Ren saltanatında hazırca kopyalanmış halde bulunmamasını yansıtıyor olabilir; fakat başka eserleri, kuşkusuz orkestraları ve oda müzikleri gayet iyi biliniyordu. Fakat Max Franz'ın o yıl prens olarak geldiği Bonn'da Mozart'ın talihi arttığı için, Beethoven'ın o tarihten itibaren Mozart'ın müziğine kuvvetle ve anlamlı bir biçimde açıldığından emin olabiliriz.

Kütüphanede özellikle tuşlu çalgılar için yazılmış oda müziği de bulunuyordu; Beethoven bu alanda ilk denemesini genç bir besteciyken yapmıştı. Burada da çağdaşları gayet iyi temsil edilmişti; bu alanda Beethoven'ın henüz tomurcuklanma aşamasındaki çalışmaları herkesten fazla Mozart'ın etkilerini taşıyordu. Beethoven'ın saray dışında Bonn'un en önemli özel müzik koleksiyonlarının bazılarına ulaşabildiği neredeyse kesindir. Bu koleksiyonlardan biri, müşkülpesent Neefe'nin son derece takdir ettiği yerel bir memur ve tutkulu bir amatör olan Johann Gottfried von Mastiaux'ya aitti.[35] Neefe, 1783'te Mastiaux'nun Haydn'la yazışmakta olduğunu, kişisel kütüphanesinde Haydn'a ait seksen senfonin yanı sıra otuz kuartet, kırk trio, ayrıca çeşitli bestecilere ait elli piyano konçertosu bulunduğu yazmıştı. Mastiaux ayrıca güzel İtalyan kemanları ve viyolalarından oluşan bir koleksiyona da sahipti. Saray kütüphanesi ile Mastiaux'nun koleksiyonu arasında yaşayan genç Beethoven'ın, Haydn'ın karakteristik niteliklerini kendi üslubu içinde özümseyebilecek beceriye sahip olsa da olmasa da onun 1792 öncesinde bestelenmiş birçok senfonisini ve kuartetini bilmemesi çok zordur. Beethoven o zamanlar klavye müziğine, daha çok Mozart'ın alanına doğal bir eğilim gösteriyordu, onu Haydn'la kaçınılmaz olarak rekabet içine sokacak kuartetler ve senfoniler bestelemeye girişmeden önce de zamanını iyi değerlendirmişti.

Aile, Dostlar ve Hamiler

Beethoven'ın annesinin Temmuz 1787'deki ölümü onu ve küçük kardeşlerini sarsmış, hayatlarını altüst etmiş, babasının alkolizme ve depresyona daha bir gömülmesi de ailenin sorunlarını artırmıştı. Bonn gibi küçük bir kentte, insanların birbirine yakın olduğu bir atmosferde, Johann van Beethoven'ın davranışları adını kötüye çıkarıyor, kendisine acınmasına yol açıyordu; genç Ludwig de uygunsuz davranışları yüzünden babasının hapse atılmasını engellemek için yerel polisle bir kereden fazla karşı karşıya gelmek zorunda kalmıştı.[36] Beethoven 1789'da elektöre dilekçeyle başvurarak kendisinin ve kardeşlerinin geçimini sağlayabilmek için babasının yıllık maaşının yarısının kendisine verilmesi talebinde bulundu; bir koşulu daha vardı, baba Johann bu talebi kabul etmez de ödeme yapmazsa elektörün toprakları içinde bir köye sürülecekti. Anlaşıldığı üzere bu ağır adımlara gerek kalmadı, Beethoven prense yazdığı 1793 tarihli bir mektupta bunun sebebini, "Babam bunu yapmamam için içtenlikle ricada bulundu," sözleriyle açıklıyordu. Johann utancından maaşının yarısını oğluna üç aylık dilimler halinde ödemeyi önermişti ve aslında bu ödemeler de "her zaman kuruşu kuruşuna" gerçekleşmişti.[37] 1787'nin ortası ile Beethoven'ın Kasım 1792'de kentten ayrılışına kadar geçen süre zarfında evdeki durum pek tahammül edilemez olsa gerekti: elden ayaktan düşmüş bir baba, bakılmaya, eğitim görmeye ve rehberliğe muhtaç iki küçük kardeş ve tam kendi müzikal kariyeriyle ilgili hayallerinin peşine düşmeye hazırlandığı sırada, yetişkin bir bakıcı rolünü üstlenmeye zorlanan genç Beethoven. Karl biraz müzik eğitimi aldıktan sonra, imparatorluk maliye işlerinde kâtip olarak bir işe girdi ve ağabeyine yayıncılarla işlerinde yardımcı olmayı sürdürdü. Üç kardeşin en küçüğü olan Johann da Viyana'nın cazibesine kapılıp eczacı oldu, sonra 1808'de Linz'e taşınıp orada kendi eczanesini açtı.

Baba Johann'a gelince... 18 Aralık 1792'de, Ludwig'in Viyana'ya gitmesinden bir ay sonra öldü. Ludwig'in babasının cenazesine katılmak ya da anne-baba kaybının bu ikinci aşamasında kardeşlerinin yanında olmak üzere Bonn'a dönmek için hiçbir çaba sarf etmemiş olması çarpıcıdır; belli ki babasının ölümüne yas da tutmamıştır. Kasım 1792 ile Ocak 1794 arasında yaptığı harcamaları tuttuğu günlüğüne, "bot, ayakkabı, piyano, masa" ve benzeri eşyalar için yaptığı harcamalar, bunların

yanı sıra Haydn'dan aldığı derslerin ücreti kaydedilmiştir ama bu defterde, babasının cenazesiyle ilgili hiçbir şey yoktur. 1794'te, muhtemelen bir yeni yıl kararı olarak yazılan satırlar, fiziksel sağlığının tehlikede olduğunu, bununla birlikte sebat etme kararlılığının bilincinde olmayı sürdürdüğünü göstermektedir: "Cesaret. Bedendeki bütün zayıflıklara rağmen hükmeden ruhum olacak. Yirmi beş yıl yaşadın. Bu yıl, tam bir adamı belirlemeli, tamamlanmadan kalan hiçbir şey olmamalı."[38] Bu satırlar, çok daha sıkıntı verici fiziksel ve duygusal rahatsızlıklarla karşı karşıya olduğu 1812-18 döneminde tuttuğu günlüğe yazdığı metanetini, kararlılığını ve kendi kendinin bilincinde olduğunu gösteren yorumların habercisidir.[39]

Beethoven, Bonn'dan gelen gelirini korumak için babasının ölümünden dört ay sonra prense yazıp babasına emekliliğinden sonra bağlanan maaşın yarısının yine eskisi gibi kendisine gönderilmesi ricasında bulundu; bu meblağ mayıs ayında, o sıralarda Bonn'dan gelmekte olan harcıraha eklendi. Bütün bu düzenlemeler, açıktır ki Bonn'da Beethoven adına hareket eden Franz Anton Ries tarafından gerçekleştirilmişti.[40] 1787'de yaşanan aile krizinde dostları, özellikle de (Beethoven'ın daha sonraları belirttiği üzere) Ries ailesiyle hayırsever von Breuningler yardımcı olmak için devreye girmişti. Von Breuning ailesinin reisi 1777'den beri dul olan Helene von Breuning'di; kızı Eleonore ve oğulları Stephan, Christoph ve Lorenz'le birlikte yaşıyordu. Özellikle Stephan, Beethoven'la yakın bir dostluk kurmuştu; bu ne o zaman ne de sonraları kolay bir iş olmuştu. Von Breuninglerin evini muhtemelen kendi annesiz ve neredeyse babasız evine tercih eden Beethoven, zamanının epeyce büyük bir bölümünü onlarda geçiriyordu; Franz Wegeler'in daha sonra betimlediği üzere "bu inatçı ve aksi çocuğu" etkileyebilecek birkaç kişiden biri de anne Helene'ydi.[41] Beethoven'dan beş yaş büyük olan Wegeler, von Breuninglerin evine sık sık misafir olan isimlerden biriydi; o ve kardeşi Lorenz 1794-96 döneminde Viyana'da Beethoven'la ahbaplıklarını tazelemişler; Bonn'a dönmelerinin ardından Franz, 1802'de Eleonore von Breuning'le evlenmişti.[42]

Wegeler gerçek bir dosttu. Beethoven sağırlığın ilk işaretleriyle ilgili korkularını, 1800'de Viyana'dan yazdığı mektuplarda ilk ona açmıştı. İkili birbirlerini uzun yıllar boyunca görmeseler de Beethoven, Wegeler'e hasta yatağından, daha önce alıntıladığımız, çocukluktaki dostluklarını



Kont Ferdinand Ernst von Waldstein, Beethoven'ın Kasım 1792'de Viyana'ya gitmek üzere Bonn'dan ayrılması sebebiyle, başka dostlarıyla birlikte onun için hazırladığı veda albümünün kapağındaki bir silüette. (Österreichische Nationalbibliothek, Viyana)

hatırlatan 7 Aralık 1826 tarihli mektubu yazmıştı. Wegeler'in Ferdinand Ries'le birlikte kaleme aldığı, 1838'de yayınlanan, başlığı Ludwig van Beethoven Hakkında Biyografik Notlar olarak çevrilebilecek kitap, Beethoven hakkında yapılmış ilk önemli biyografik çalışmadır.[43]

Beethoven'ın Bonn'daki hamileri arasında, Max Franz'ın yanı sıra şehre elektörün maiyetinde 1788'de gelmiş olan Kont Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein da yer alıyordu; Kont törenler eşliğinde, Alman soylularının düzenli olarak toplandığı sosyal ve siyasi bir örgütlenme olan Töton Tarikatı'na üye olmuştu. Beethoven, tarikatın 1791'de Bonn'da yaptığı bir toplantı için bir "Şövalye Balesi" (WoO 1)[44] yazdı ve müziğin yazarının Waldstein olarak görülmesine izin verdi.

Mozart'a da hayran olan bu genç, hırslı Bohemyalı aristokrat Beethoven'a, Avusturya ve Bohemya'nın soylu ailelerine açılması konusunda yardımcı olabilir; bu aileler sayesinde Beethoven'ın önünde mesleki fırsatlar açılabilirdi. Waldstein pekâlâ, Bonn'daki müzik hayatı hakkında çok şey bilen tanıdıkları sayesinde de Beethoven hakkında bir şeyler duymuş olabilir; belki genç Beethoven, 1787 baharında Viyana'ya geldiğinde o da şehirdeydi.[45] Opus 53 Piyano Sonatı'nın Waldstein'a ithaf edilmesi muhtemelen Beethoven'ın, 1804'te bu eseri bestelediği sıralarda üstüne düşen bir yükümlülükten çok, ilk zamanlarda verdiği destek için Waldstein'a duyduğu şükranı yansıtmaktadır. Aslına bakarsanız, bu sonatın bestelendiği sıralarda, Beethoven ile Waldstein'ın ilişkisi silinip gitmeye yüz tutmuştu, çünkü Waldstein uzun yıllar boyunca Viyana'dan uzak kalmıştı (daha sonra iflas etti ve yoksulluk içinde öldü).[46] Fakat Beethoven'ın sonraki Bonn yıllarında isteklerine doğru ilerlemesini ve Viyana'da yerleşiklik kazanmasını sağlamak açısından herhalde hiç kimse onun kadar önemli bir rol oynamamıştı.

Viyana'ya Mozart'ı Aramaya

Wegeler daha sonra, Beethoven'ın seyahat masraflarının Waldstein tarafından karşılandığını yazmış olsa da masraflar muhtemelen elektörün ya da şehirde genç müzisyeni destekleyenlerden oluşan bir konsorsiyumun cebinden çıkmıştı. Beethoven cebinde tavsiye mektupları, kendinden önceki birçok sanatçı gibi büyük şehre geldi; yeteneklerini gösterme, Mozart'la tanışma, ilerlemesini sağlayacak temaslar kurma endişesi içindeydi. Beethoven bunlardan hangisini başardıysa bunu sadece iki hafta içinde yapmıştı. Yine de ziyareti verimli olmuştu; Stephan'ın oğlu Gerhard von Breuning daha sonraları Beethoven'ın "Viyana'da dönemin sanatsever büyük aristokrat aileleriyle" tanıştığını yazmış, genç bestecinin ziyaretini, genç Wegeler'in ziyaretiyle karşılaştırmıştır; Viyana'ya aynı yılın eylül ayında gelen Wegeler, tıp alanında çalışmak üzere başarılı temaslar kurmuştu. Von Breuning'e göre, Wegeler'in elektörden aldığı tavsiye mektubu, "II. Joseph döneminin en ünlü doktorlarının ve profesörlerinin" kapılarını açmıştı.[47] Aynı şey Beethoven için de geçerli olabilir.

1787'de Viyana'da müzik hayatı serpilip gelişiyordu; opera, bale ve tiyatro alanında soyluların, diplomatik temsilcilerin ve yükselmekte olan burjuvazinin destekleyip katıldığı güçlü performanslar sahneye konuyordu. Halk konserleri sık değildi fakat salonlarda müzik icrası, Bonn'da hayal edebileceği ya da Paris, Berlin, Prag dışında kıtada başka bir kentte karşılaşabileceği düzeyin çok ötesindeydi. Avrupa'nın dört bir yanından müzisyenler Viyana'ya doluşmuşlar, iş bulmak için birbirleriyle rekabet ediyorlar; dinleyici ve kendilerini gösterme fırsatları ile her ne kadar bunlara rastlamak zor olsa da kalıcı mevkiler sağlayabilecek aristokrat hamiler ya da temsilciler arıyorlardı.

Mozart, Nisan 1787'de opera alanındaki başarılarının zirvesine tırmanmış bulunuyordu; önceki yıl nisan ayında Viyana'da *Figaro'nun Düğünü*'nü sahneye koymuş, *Figaro*'nun sansasyonel başarısının *Don Giovanni* için görevlendirilmesini sağladığı Prag'dan daha yeni dönmüştü (Ocak-Şubat 1787 döneminde buradaydı).[48] Genç Beethoven'ın Viyana'ya geldiği sıralarda, Mozart Do Majör K. 515 ve Sol Minör K. 516 yaylı çalgı kentetlerini bestelemekle meşguldü. Beethoven, Mozart'la tanışmış olabilir, fakat Mozart'ın Beethoven hakkında söylediği rivayet edilen o meşhur "Gözünüz üstünde olsun, bir gün dünyaya üzerine konuşulacak bir şey verecek," sözünün gerçekten sarf edilip edilmediği henüz doğrulanamamıştır. Her halükârda Beethoven'ın Mozart'ı piyanoda dinlediği neredeyse kesindir: Beethoven'ın piyano öğrencisi Carl Czerny'nin yıllarca sonra yazdığı satırlara göre, Beethoven ona Mozart'ın piyano çalışının "güzel ama değişken" olduğunu, "notaları hiç birbirine bağlamadan" çaldığını söylemiştir.[49] Mozart'ın Aralık 1791'de ölmesi, Beethoven'ın Mozart'ın çalışını başka bir zaman dinlemiş olamayacağını düşündürtmektedir.

Beethoven'ın Mozart'tan kuram ya da bestecilik eğitimi alması konusuna gelince: Bu son derece şüphelidir; bu konuyla ilgili olarak Ries'in Biyografik Notlar'da söylediklerine güvenemeyiz. Mozart'ın, o yıllarda İngiliz öğrencisi Thomas Attwood'un defterleriyle de gayet güzel doğrulanan öğretim yöntemleri, sıkı beste ve kontrpuan egzersizleri, kolay aşamalarla besteleme sürecine yaklaşımları içeriyor olsa gerekti.[50] Beethoven herhalde Bonn'da yaptığı bazı besteleri Mozart'a göstermek için yanında getirmişti, örneğin Mozart'ın modellerini yakından incelediğini hataya yer bırakmayacak şekilde ortaya koyan

1785 tarihli piyano kuartetlerini ve her şeyden de önce birkaç keman sonatını. Fakat her ne kadar kısa süreli de olsa, bu ziyaret unutulmayacak bir ziyaret olsa gerekti. Beethoven, Mozart'ı sırf piyanoda dinlemiş olsa da Viyana sokaklarında yürüme, aristokrasinin saraylarını ve şehirdeki konutlarını görme, başkentin havasını soluma fırsatı bulmuş olması kaçınılmaz olarak Bonn'un taşralı darlığını doğruluyor, buradan ayrılmayı iple çekmesini perçinliyordu. Bu ziyaretin üstünden daha beş yıl geçmeden Waldstein'ın, Viyana'ya dönmenin Beethoven için "uzun zamandır kursağında kalmış bir dilek" olduğunu yazmasında hayret edecek bir şey yoktu.

Bonn'daki Son Yıllar

Bonn'da geçen bu son yılların bütün zorluklarına rağmen, Beethoven'ın karşı karşıya kaldığı koşullar korktuğu kadar kötü değildi.[51] Saray orgcusu ve üniformalı orkestra viyolacısı olarak hayatı, tekdüze ve köleliği andırıyor olsa da en azından düzenliydi ve bu yıllarda elektör, besteciye verdiği desteğin çeperlerini hevesle genişletiyordu. Elektör 1788'de Bonn'da Alman oyunları ve operaları üretmek üzere, Mannheim'la rekabet edecek, ağabeyinin Viyana'da kurduğu tiyatroyu taklit eden bir Ulusal Tiyatro kurdu. İyi opera yapımlarının en iyi müzisyenleri gerektirdiğini bilen elektör, Joseph Reicha'yı tiyatro orkestrasının başına getirdi. 1789 ile 1792 yılları arasında bu trup Grétry, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa'nın ve *Figaro* ile *Don Giovanni* de dahil olmak üzere Mozart'ın operalarını sahneledi.[52] Bunların yanı sıra, orkestra düzenli olarak senfoniler ve konçertolar da icra ediyor, Romberglar gibi hırslı mensupları önde gelen rollerde yer alıyorlardı.

1790 Noel'inde, o sıralarda konserlerinin organizasyonundan sorumlu Johann Peter Salomon eşliğinde İngiltere'ye gitmekte olan Joseph Haydn'ın Bonn'a gelmesi, şehirde büyük bir olay oldu. Salomon da Bonnlu olduğundan ve daha önceleri aynı orkestrada keman çaldığından, Haydn'ı Bonn'a getirmiş olmak onun açısından iki kat daha saygın bir dönüş oluyordu. Elektör, bu büyük adamın gereği gibi ağırlanmasını gözetmişti. O sıralarda elli sekiz yaşında olan Haydn gücünün zirvesindeydi, Esterházylere yıllar boyunca verdiği hizmetin bo-

yunduruğundan yeni kurtulmuştu ve Avrupa'nın takdirini toplamaya hazırdı. Üretkenliğinin en güzel meyvelerini vereceği, en olgun kuartetleri, senfonileri, klavye sonatları, piyano trioları, son missaları ve iki oratoryosunu yazacağı döneme girmek üzereydi. Elektör misafirperverliğiyle, "en yetenekli müzisyenlerin davet edildiği," muhtemelen Beethoven'ın da çağrıldığı beklenmedik bir ziyafete de ev sahipliği yapmıştı.[53] Wegeler 1790'daki bu ziyaret sırasında Beethoven'ın Haydn'a bir kantat gösterdiğinden –gerçi bu Haydn'ın Temmuz 1792'de Bonn üzerinden dönüşü sırasında da gerçekleşmiş olabilir– bahseder; bahsi geçen, ya II. Joseph'in cenazesi için yazdığı kantat (WoO 87) ya da ona eşlik eden, Joseph'in halefi II. Leopold'un tahta çıkışı sırasında yazdığı kantattır (WoO 88).[54]

Haydn'ın bunlardan hangisini, ne zaman gördüğü bir tarafa, kendisi Beethoven'ı güçlü bir biçimde teşvik edecek kadar etkilenmişti. Temmuz 1792'de, Beethoven'ın Haydn'ın öğrencisi olmak üzere Viyana'ya gitmesi için ilk düzenlemeler yapıldı, Beethoven dört ay sonra bunu gerçekleştirecekti. Beethoven'ın orijinalliğinin bir göstergesi de Simrock'ın aktardığı bir hatırada geçer; orkestra kantatı çalmaya çalıştığında icra edemeyecekleri kadar zor olduğunu anlamıştı, çünkü "bütün figürler tam anlamıyla sıradışıydı."[55] Güvenilir bir tanık olan Junker, orkestranın Wallersteinlı Paul Anton Winneberger'ın yeni bir eserinin, bunların yanı sıra Mozart ve Pleyel ile Romberglerin çaldığı ikili bir konçertonun icrasını dinledikten sonra, 1791'de Bonn Hofkapelle hakkında pırıltılı bir değerlendirme kaleme almıştı:

> Piyanolar, forteler, rinforzandolarda* öyle bir mükemmellik –tonun yavaş yavaş salınarak yükselmesi ve ardından neredeyse hissedilmez bir biçimde ölüp gitmesi... bütün bunlar eskiden ancak Mannheim'da duyulabilirdi... Şapel mensupları, elektörün onlara giydirttiği muhteşem üniforma da eklenince gerçekten de hoş bir görüntü oluşturuyor– altın renkleriyle zengin bir biçimde bezenmiş kırmızı.[56]

Junker bunun ardından genç Beethoven'dan özel olarak bahseder; onun en büyük piyanistlerden biri olduğunu söyler; "sevgili, iyi Bethofen [sic-ç.]... [doğaçlama icrası esnasında] neredeyse tükenmez bir

---

* (İtalyanca) Müzikte vurgunun bazen kreşendoyla ama çoğunlukla tek bir notayla yükseltilmesi– r.n.

fikir zenginliği, icrasında tümüyle karakteristik bir ifade üslubu ve çalarken de büyük bir hâkimiyet gösterdi. Bu yüzden bir sanatçının büyüklüğüne katkıda bulunacak hiçbir şeyin onda eksik olmadığını biliyorum."[57]

Rheinland'ın, onun eyaletlerinin ve şehirlerinin ötesindeki Fransa, 1789'dan beri yüzyılın en kanlı ayaklanmalarıyla çatırdıyordu. Prenslik saraylarının şöyle böyle korunaklı durumdaki mensupları bile bu altüst oluşun titreşimlerini hissedebiliyordu; Fransa sınırına Bonn kadar yakın olanlarsa haydi haydi hissediyordu; 1792'ye gelindiğinde, Fransa'nın devrim sonrası orduları Rheinland'daki şehirlere saldırıp buraları işgal etmeye başlamıştı.[58] Başka bazı Alman elektörleri gibi Max Franz da olabildiğinde tarafsız kalmaya çalıştı, felaketten müzakereyle yakayı sıyırabileceğini, bir şekilde iktidarda kalmayı sürdüreceğini umut ediyordu.[59] Fakat Ekim 1792'de Mainz düştü, Ren Nehri'nin batı yakası Fransız birlikleri tarafından işgal edildi ve elektör de hızla Münster'e geçti; Aralık 1792'den Nisan 1793'e kadar burada kaldı. Beethoven kasım ayında Bonn'dan ayrıldığında, büyüdüğü saray çözülme sürecindeydi. 1793 ve 1794 yılları boyunca Fransız ve Alman orduları Rheinland'ın tamamında savaş halindeydi, Ekim 1794'te de elektör Bonn'dan son kez ayrılarak rejime son verdi. O sıralarda yetenekli müzik dehası, Bonn yönetiminin gururu neredeyse iki yıldır şehirden uzakta bulunuyordu. Beethoven bir daha hiç üniformalı bir uşak kılığına girmedi. Mizacının hizmet etmeye gösterdiği direnişin ateşiyle hayatını bağımsız bir sanatçı olarak sürdürdü, mecburiyet yüzünden aristokrasiyle iyi geçinmek zorundaydı ama toplumda kendi kendine elde ettiği bir statüsü olduğu için de büyük bir gurur duyuyordu. O dönemde, bu tür duygularını bu kadar açıkça gösteren ya da bunlarla harekete geçme girişiminde bulunan başka müzisyen görmek zordur.

Waldstein'ın Kehaneti

Beethoven'ın gençlik yıllarına ait hiçbir belge, genç Kont Waldstein'ın Beethoven şehirden ayrılmaya hazırlandığı sıralarda, Kasım 1792'de müzisyenin şahsi albümüne yazdığı sözler kadar anlamlı değildir ya da bu kadar sık alıntılanmaz:

Sevgili Beethoven! Uzun zamandır içinde ukde olmuş bir dileği gerçekleştirmek üzere Viyana'ya gidiyorsun. Mozart'ın yaratıcı ruhu hâlâ gözbebeğinin ölümü için yas tutup ağlıyor. Tükenmek bilmez bir kaynak olan Haydn'a sığındı, fakat orayı işgal etmedi; onun üzerinden bir başkasıyla birlik olmayı diliyor. Dur durak bilmez bir sebat sayesinde, Mozart'ın ruhunu Haydn'ın ellerinden alacaksınız.[60]

Beethoven'ın albümüne yazılmış bu satırlar, dili ve imgelemi açısından öne çıkmaktadır. Düz, fakat Klopstock ile Schiller'den alıntılarla bezenmiş samimi şairane parçalar olan başka çoğu yazının tersine, Waldstein'ın sözleri ciddiydi ve düşüncelerle doluydu, bu yolculuğu yalnızca bir dostun ve bir sanatçının ayrılması çerçevesine oturtmakla kalmıyor, aynı zamanda devrinin müzik tarihini ilgilendiren bir olay olarak görüyordu. Bu satırların temel noktası, Mozart'ın göçüp gitmesiydi; Mozart'ın ölümü Beethoven için anne-babasından birinin ölümünden farksız olmuş, Beethoven'ın manevi ve sanatsal babası ölmüştü; bu ölümle Beethoven, biyolojik babası Johann'ın acınacak varlığıyla baş başa kalmıştı, o da bir ay sonra öldü.

Mozart son yıllarında Viyanalı hamiler tarafından ne kadar ihmal edilmiş olursa olsun –basit bir biçimde, tören yapılmadan defnedilmesinin bazen bunun bir göstergesi olduğu düşünülür– 35 yaşındaki ölümü Viyana'da ve yavaş yavaş Avrupa müzik çevrelerinde haddi hesabı tutulamayacak bir kayıp olarak hissediliyordu. Dul eşi Constanze, çok sayıda yere olan borçlarını ödeyebilmek için hemen mali katkıya bağlı konserler düzenlemeye başlamıştı; sonraki birkaç yıl içinde Almanya ve Avusturya çapında Viyana'dan Prag'a, Leipzig'e ve Berlin'e müziğin aktığı yollardaki çok çeşitli duraklarda hamilerden ciddi miktarda para topladı.[61] O sıralarda Londra'da, oradaki ilk büyük başarısının ortalarında bulunan Haydn belagatli bir dille Mozart'ın yasını tutuyordu, Marianne von Genzinger'a, "Gelecek kuşaklar böyle bir yeteneği bir yüzyıl daha görmeyecekler," diye yazmıştı. En iyi gazeteciler, içlerinden birinin Mozart'ın ölümünden henüz on iki gün sonra dediği gibi, "üstatların üstünde bir üstadın" göçüp gitmiş olmasına ağıtlar yakıyordu; sonraki birkaç yıl, Mozart'a yönelen bir hayranlık dalgasının başladığına tanık olundu; bu hayranlık dalgasına, Mozart'ın eserlerinin birçok kereler icra edilmesi eşlik etti. Bu ilgi patlaması, kısa süre sonra yayın-

cıları Mozart'ın çok sayıda bestesini yayınlamaya, böylece dikkat çekip besteciyi çok çeşitli biçimlerde anmaya teşvik etti; buna Mozart hakkında yazılan ilk biyografiler de dahildi.[62]

Waldstein'ın, Mozart'a, yenice göçüp gitmiş bu kahramana beslenen hürmetin ruhunu soluyan bu yazısı, "tükenmez" olsa da kendi gerçek büyüklüğüyle değil, yalnızca Mozart'ın ruhunu aktarma aracı olarak görülen Haydn aleyhine haksız yere eğilip bükülmüştür. Waldstein, büyük bir kariyerin eşiğinde olan genç Beethoven'ın aldığı mirası hak etmek için çok çalışması gerekeceğini ama aynı zamanda bu ödülün, Haydn'ın öğrencisi olarak tanınmak değil, Mozart'ın vârisi olarak ortaya çıkmak olacağını söylemektedir. Bu özlü duyuruda Mozart'ın mirası, olası statüye dair genelleştirilmiş bir işaret değildir yalnızca; Waldstein ile benzer başka hamilerin Beethoven'ın Mozart'ın seviyesine çıkmasını, gelecekte müzikal bakımdan liderliği üstlenmesini beklediklerinin bir işaretidir. Bu gibi hamiler için Mozart'ın ölümü, ciddi müziğin geleceğini krize sokmuştur. Sırf yaşı yüzünden olsa da Haydn'ı böyle bir liderlik sunarken hayal edememişlerdir; Haydn Kasım 1792'de altmış yaşındaydı. Bu yüzden, sanki manevi halefiyet için hazırlanıyormuş gibi Beethoven'ın gelecekte bu sıfatı üstleneceği varsayımı, yüksek bir sanat olarak müziğin kurtuluşunu garanti altına alabilirdi. 1790'ların başında müziksever çevrelerde, belki de önceki on yılı aşkın süre zarfında yaşanan radikal siyasi ve felsefi dönüşümlerin de etkisiyle yüksek sanat geleneğinin yeni bir lider istediği, yeni bir müzikal çağın kahramanı olabilecek, sorgulanmaz orijinallik ve evrenselliği yansıtabilecek yeni bir kişiliği beklediği hissi hâkimdi. Bu durum bize çeşitli dönemler ve kültürlerin müzik tarihindeki birçok benzer anını hatırlatmaktadır; Verdi'den sonra İtalya'da, Wagner ve Brahms'tan sonra Almanya'da olduğu gibi... 1990'da da Aaron Copland'ın ölümünün hemen ardından, saygın müzik eleştirmeni Arthur Berger şöyle yazmıştı:

> ... şu sürüklenmeye terk edilmişlik duygusu, yakın geçmişin ulvi geleneğiyle son bağlardan birinin koptuğunun fark edilmesi. Ayrıca bir lideri kaybetmiş olma hissi... Onun yasını tutmakla kalmıyor, yakın geçmişin, müzikal yaratıcılığın çok hayati bir döneminin çok değerli bir parçasının hızla kayıp gitmekte olduğunun daha bir farkına varıyoruz.[63]

Beethoven'ın Viyana'ya gidip Haydn'ın çıraklığına girme yolunda olduğu ışığında düşünülecek olursa, Waldstein'ın sözleri özellikle önyargılı görünmektedir. İlk baştaki plan Beethoven'ın Haydn'la birlikte çalışması, sanatını mükemmelleştirmesiydi, sonra Bonn'a dönecekti; Max Franz, Beethoven'ın elektörlüğünün yıldızı olup şöhrete kavuşacağı günlerin hayalini kuruyordu. Ama olaylar öyle gelişti ki Bonn sarayını gömen siyasi çığ, niyetlenmiş olduğunu varsaysak bile Beethoven'ın geri dönüş olasılıklarının önünü kesti. Beethoven'ın ricalarına ve elektörü idare etme konusunda Haydn'ın biraz yardımcı olmasına rağmen, harcırahları teklemeye başladı ve Mart 1794'te tamamen son buldu.[64] Fakat o sıralarda Beethoven zaten Viyana'ya iyice yerleşmişti.

2. Bölüm

Bonn Yıllarının Müziği

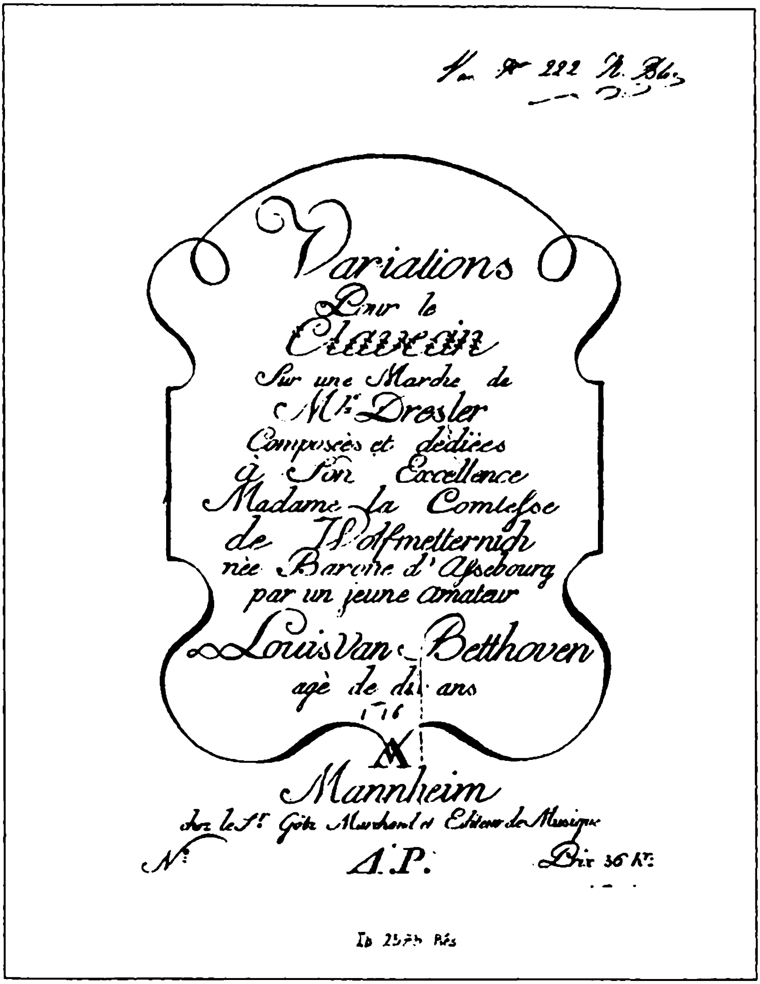
İlk Dönemlerine Ait Klavye Müziği

Beethoven'ın ilk dönemlerdeki müziği doğal olarak klavyedeki akıcılığından, doğaçlamaya yönelen bir icracı olarak becerisinden doğup gelişti; bunlar çağdaşlarının hayranlık duyduğu yeteneklerdi. İlk çabaları, solo klavye varyasyonları ve sonatları, 1782 tarihli "Dressler" Varyasyonları'yla başlar; bu varyasyonlar o yıl Beethoven on yaşındaymış gibi gösterilerek basılmıştı. Bunlara, *lied** bestecisi olan Neefe gözetiminde Alman şiirini şarkıya dökmek gibi birkaç çocukluk girişimi de eklendi.[1] Beethoven on bir ve yirmi bir yaşları arasında toplam yirmi şarkı yazdı, ilkleri arasında *Schilderung eines Mädchens* [Bir Kızın Tasviri] ve *An einen Säugling*'in [Bir Bebeğe] yer aldığı bu şarkıların neredeyse hepsi sanattan yoksun ve önemsizdi.[2] Bu şarkıların ikincisinde, kısa majör-minör karışımında hafif bir orijinallik vardır, fakat her ikisi de dönemin Alman *lied*'inin sevimli, düz duygusallığını yansıtır. 1787 civarında yazılmış *Trinklied* [İçki Şarkısı] ve *Elegie auf den Tod eines Pudels* [Bir Kanişin Ölümüne Ağıt] iddialarıyla daha kenarda kalan eserlerdir.

1782 tarihli "Dressler" Varyasyonları'nda (WoO 63) Beethoven basit, çaba isteyen Do Minör bir marşı, nota değerlerinin sağ, kimi zaman da sol elde azaldığı dokuz varyasyondan geçirir; bu varyasyonların hepsi de temanın temel konturunu ve armonik örüntüsünü alışıldık biçimlerde, gösterişli bir şekilde izlemektedir. Sonraki eserleri ölçüt alındığında kaçınılmaz olarak ilkel kaçan "Dressler" Varyasyonları, on bir yaşındaki bir çocuk için epeyce etkileyicidir; fakat bu çocuğun sonraki sekiz yıl boyunca bu janr içinde, mesela çok daha cilalanmış bir eser olan 1790 tarihli "Righini" Varyasyonları'nda dâhiyane bir güç geliştireceğini pek düşün-

---

* Bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde söylenen şarkı– r.n.



Mannheim'da 1782'de basılan "Dressler" Varyasyonları'nın (WoO 63) kapak sayfası. Piyano için yazılmış varyasyonlar o sıralar on bir yaşındaki Beethoven'ın ilk basılı müzik eseridir. (Üniversite Kütüphanesi, Cenevre, A. Mooser koleksiyonu)

dürememektedir. Fakat şaşırtıcı olan şey, Beethoven'ın yirmi yılı aşkın bir süre sonra 1803'te, olgunluğunun patladığı dönemde, *Eroica* Senfonisi'ne tam anlamıyla başlayacağı sıralarda "Dressler" Varyasyonları'nın kendisi ya da başka biri tarafından yapılmış hafif düzeltmelerle yeni bir basımının yapılmasını kabul etmiş olmasıdır.[3] Bu girişim, Beethoven'ın bir yayıncıdan ücret alabilmek için eski, bazen de önemsiz çalışmalarının

yayınlanması fırsatından yararlanmakta ömür boyu sürecek beceriksizliğinin ilk işaretlerinden biridir. 1803'te, olgun yaratıcılıkta ustalaşmanın yeni bir evresine girdiği bir dönemde, bir besteci olarak çocukken kariyerini başlatmış olan bu küçük eserin yeniden ortaya çıkmasını sessizce kabul ederek, bu geçiş dönemine bir işaret koymuş olması olasılığı da akla gelmektedir. Yeniden basımda Dressler ismi çıkarılmış, fakat eserin on yaşındaki Beethoven tarafından yazıldığı yönündeki 1782 tarihli kurgu tekrarlanmıştır!

"Dressler" Varyasyonları'nın ardından, Beethoven'ın klavye sonatı yazmaya benzer ilk çabaları 1782-83 döneminde bestelenmiş, Max Friedrich'e ithaf edilip şık bir biçimde süslenerek basılmış "Elektör" Sonatları'ydı (WoO 47); başlıkta gururlu bir ifadeyle sonatların "on bir yaşındaki Ludwig van Beethoven'ın" eseri olduğu belirtiliyordu.[4] Carl Philipp Emmanuel Bach'ın son dönem sonat üslubunun, 1760'lar ve 1770'lerde genç Mozart'ın da dahil olduğu besteciler güruhunun ortaya döktüğü daha hafif klavye sonatı literatüründen türemiş unsurlarla karıştığını yansıtan bu küçük eserlerin bir yerlerinde yine Neefe'nin parmağı olduğu belliydi. Kısa, gelişmemiş, stereotip figürlerle dolu olsalar da bu üç küçük eser, henüz ergenliğe ermemiş Beethoven'ın birçok yetişkin profesyonel kadar yetkin bir biçimde tutarlı deyimler ve kısa paragraflar çıkarabileceğini göstermektedir. İlk hareketler, küçük ölçekli sonat formunda mükemmel derecede yetkindir; burada başlıca müzikal temanın belirdiği serimin ilk teması, küçük gelişme bölümünün başlangıcında yeniden belirir ve kısaltılmış bir tekrara yol açar. Yavaş hareketler, basit ifadeler, kontrastlar ve tekrarlar biçimindedir, bu formül üzerinde hafif bazı çeşitlemeler yapılmıştır; finaller o sıralarda geçerli olan olağan rondo* biçimindedir. Zaman zaman şaşırtıcı bölümler belirmektedir; bazen bir cümlenin dönüşünde bazen de motifsel kısa işlemelerde. Beethoven'ın başlıca melodilerden birini şekillendirme becerisine gelince: Mi Bemol Majör 2 numaralı sonatın 6/8'lik Rondo Vivace'sinin açılışı, o dönemin 6/8'lik birçok rondo temasıyla, Mozart'ın dört yıl sonra Haziran 1786'da, kariyerinin zirvesinde olduğu bir dönemde yazdığı dördüncü Korno Konçertosu'nun finaliyle (*W 1) bile benzerlik göstermektedir.

* Temel müzik cümlesinin birden çok yinelendiği dans biçimi– r.n.

"Bu Pasaj Mozart'tan Çalınmış"

O yılların en iddialı ürünleri açık arayla Piyano ve Yaylı Çalgılar için yazılmış üç kuartetti (WoO 36), bu eserler ancak Beethoven'ın ölümünden sonra yayınlandı ve aralarında Ferdinand Ries'in de bulunduğu bilgili gözlemcileri bile o kadar şaşırttı ki bunların hepsini Beethoven'ın, hem de daha on dört yaşındayken yazmış olduğundan kuşkulandılar.[5] Talihe bakın ki bugüne kadar gelmiş imzalı bir elyazması bunların sahici olduğunu göstermektedir. Hareket planlarının üç eserde de farklılaşması, grubun tamamının ardında ılımlı bir kavramsal plan olduğunu akla getirmektedir; on dört yaşındaki bir çocuğa göre kesinlikle bir ilerleme eğilimine işaret etmektedir bu.[6] Eserlerin üç hareketten oluşan planı, on sekizinci yüzyıl sonunda klavye sonatları ve klavyeli oda müziğinde yaygın olan pratiğe uygundur.

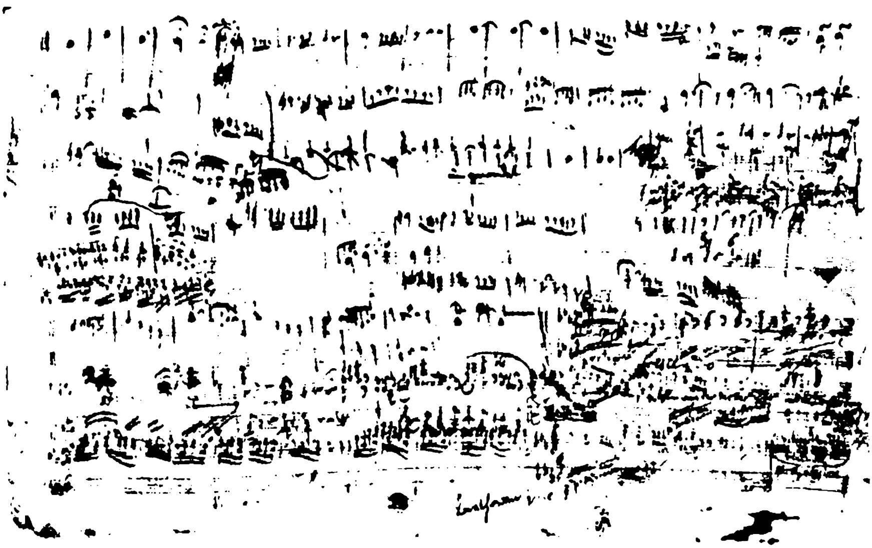
Bu eserlerdeki sınırlılıklara rağmen her yerde, her şeyden önce de melodik bakımdan görülen yenilikçilikte ve tek tek hareketlerin daha geniş kapsamlı planlarında dikkat çekici yönler karşımıza çıkmaktadır. Küçük besteci, etkili tematik fikirler geliştirme konusunda şaşırtıcı bir beceri ve vaktinden evvel gelişmiş bir orantı duygusu göstermektedir. Burada ilk kez patlak veren bu bileşim, daha sonra çok daha olgun ve gelişmiş bağlamlarda Beethoven'ın en kuvvetli yönlerinden biri haline gelmiştir. 1783'teki küçük piyano sonatlarından ileri doğru atılmış büyük bir adım, bu toplu eserlerin yapımlarında olgunluk işaretleri göstermeleridir.[7] Gerçekten de Beethoven bu eserleri düz piyano sonatları olarak yazmış olsaydı zayıflıkları o kadar belirgin olmazdı, çünkü eserlerdeki hatalar büyük ölçüde yaylıların yazımında ve bestecinin piyano ile yaylıları etkili, sanatsal bir üslupla birleştirme becerisi gösterememiş olmasında yatmaktadır. Fakat eserlerin gücü kusurlarını aşmaktadır. Doğrudan Mozart'a, her şeyden de öte Mozart'ın bazı keman sonatlarına borçlu oldukları için değil, tam da bu yüzden öne çıkmaktadırlar. Hayal gücü ve kontrol bakımından Mozart'ın bulunduğu seviyenin çok daha aşağısında yer alsalar da Mozart'ın usullerini kolaçan edip onları taklit etmeye çalışan, başlangıç seviyesindeki bir dâhinin sesini taşımaktadırlar.[8] Dolayısıyla Do Majör Piyano Kuarteti açıkça Mozart'ın Do Majör Keman Sonatı K. 196'sını, Mi Bemol Majör Piyano Kuarteti de yine Mozart'ın Sol Majör Keman Sonatı K. 379'unu model almıştır. Bu



Wolfgang Amadeus Mozart; kayınbiraderi Joseph Lange'ın yaptığı, tamamlanmamış bir portre. (Mozart-Haus, Salzburg)

bağlantılar yalnızca eserlerin geniş kapsamlı hareket planlarında değil, anahtar, hareket tipi ve tempo seçimlerinde, bir ölçüde tematik malzeme ve armonik planlamada da ortaya çıkmaktadır.

Bu piyano kuartetleri, genç Beethoven'ın Mozart'a dayandığının ilk ve en açık örnekleridir. Beethoven'ın ilk sanatsal olgunluk dönemine girdiği sonraki on yıl boyunca sağlam bir çapa gibi duran Mozart'la ilişkisinin başlangıcına işaret ederler. Mozart'ın bir zamanlar babasına "müziğe battım" dediği gibi, Beethoven da Mozart'a batmıştır. Beethoven'ın yeni fikirler icat etmesi, bazen kendi kendine yazdığı şeyin kendisine mi ait olduğunu yoksa Mozart'ın bir eserinde mi duyup gördüğünü, yoksa kısmen ikisini de mi yaptığını sormasıyla başlamıştır. Elbette ki Haydn'ın önemi, eserlerinin Bonn'da bulunabilirliği dikkate alındığında, Beethoven'ın 1780'lerde etkilendiği tek kaynak



Beethoven'ın 1790 yılı civarında bir eskiz yaprağına "Bu pasaj tümüyle Mozart'ın Do'daki senfonisinden çalıntı, altı sekizlik Andante'nin..." (not burada kesilmektedir) notuyla birlikte karaladığı bir müzikal pasaj; aşağıya pasajı yeniden yazıp "Beethoven'ın kendi versiyonu" notunu düşmüştür. (British Library, Londra)

Pasajın transkripsiyonu. (Kaynak: The "Kafka" Sketchbook, yay. haz. Joseph Kerman, [Londra, 1967], 2: 228)



Mozart değildi, fakat o dönemde Mozart etkilendiği başlıca kaynaktı. Beethoven'ın Ekim 1790 civarına ait bir eskiz yaprağına 6/8'lik ölçüyle kısa bir Do Minör pasajını iki kişilik piyano ölçeğiyle yazması, ardından satırların arasına bu küçük deyişle ilgili olarak şu sözleri karalaması bir tesadüf değildi: "Bu pasaj tümüyle Mozart'ın Do'daki senfonisinden çalıntı, altı sekizlik Andante'nin..." (Not burada kesilmektedir.) Daha sonra Beethoven bu pasajı aynı eskiz yaprağına hemen alt kısma bir kere daha, biraz farklı bir biçimde yazmış, "bizzat Beethoven" diye imzalamıştır.[9] Alıntıladığını düşündüğü pasajın izi Mozart'ın bildiğimiz hiçbir senfonisinde bulunamamıştır. ("Linz" Senfonisi'nin yavaş hareketine biraz benzemektedir ama yalnızca biraz benzemektedir.) Fakat Beethoven'ın besteleme eylemi sırasında, farkında olmaksızın Mozart'ı intihal ettiğini, keşfettiğini ya da keşfettiğini düşündüğünü, sonra hızla düzeltmeler yapıp bağımsızlığını ilan ettiğini, ardından kendi kendine bu konuda ironik bir not düştüğünü göstermektedir. Müzikal Tanrısı ve sanatsal babası Mozart'la ilgili tedirginliğini hiçbir şey bundan daha iyi ortaya koyamaz; onun müziğini o kadar iyi biliyor, zihninde o kadar açıkça duyuyordu ki kendi sesini bulabilmek için Mozart'ın yollarını aşması gerektiğini hissetmişti.

Anton Reicha, her halükârda kuşkulandığımız bir şeyi, Beethoven'ın Bonn orkestrasıyla birlikte Mozart'ın piyano konçertolarını çaldığını doğrulamaktadır. Aynı zamanda, o sıralar ayrılmaz yoldaşlar olarak, Beethoven'la Mozart'ın *Idomeneo*'sundan bir arya (Elektra'nın tutkulu Re Minör aryası) dinledikten sonra, haftalar boyunca gece gündüz bundan başka bir şey konuşmadıklarını aktarmaktadır.[10] Unutmamalıyız ki 1790'da Mozart hâlâ hayattaydı, *Così fan tutte*'yi daha yeni tamamlamış, *Sihirli Flüt*'ü henüz yazmamıştı ve o tarihte, kendisinin ve herkesin bildiği kadarıyla önünde üretken yıllar uzanıyordu. Beethoven o küçük Do Minör pasajı yazdığı sırada, Bonn'dan ayrılıp Viyana'da üstatla çalışmaya gitmeye hazırlanıyordu.

Bu "hırsızlık korkusu" münferit bir vaka da değildir. Beethoven yaklaşık on üç yıl sonra, 1803-1804'te *Eroica* Senfonisi üzerinde çalışırken, kendini Mozart'ın Si Bemol Majör Piyano Konçertosu K. 595'in final bölümünün ana temasını istemeden alıntılarken yakalamıştı; gerçi bu aktarımında temayı orijinal anahtarı ve ölçüsünde değil, *Eroica*'nın ilk hareketinin anahtarı ve ölçüsünde yazmıştı.[11]

Beethoven'ın Mozart'la uzun süreli ilişkisi birkaç evreden geçmiştir. Önce Beethoven'ın şekillendiği bu ilk yıllara damgasını vuran bir "taklit" evresiyle başlamıştır. Sonra bestecinin 1792 ve 1802 yılları arasındaki ilk Viyana döneminde hızla gelişen olgunlaşma yıllarında kendini gösteren bir "kendine mal etme" evresi gelmiştir; bu dönemde bireyselliğini gerçekten yoğun olarak ortaya koyan sanatçının belleği, Mozartvari eserlere ve ilerleme tarzlarına kilitlenip kalmıştır. Bu ilk Viyana döneminin başlıca örneklerinden biri, biraz yanlış anlaşılmış olsa da Opus 18 No. 5 La Majör Yaylı Kuarteti'dir; bu eser genellikle Mozart'ın K. 464 La Majör Kuarteti'yle ilişkisi üzerinden betimlenir.[12] Daha sonraki orta dönemde, başka örneklerde Beethoven'ın zaman zaman Mozartvari modellere döndüğü görülmektedir. Opus 59 No. 3 Do Majör Kuartet gibi bazı eserlerde klasik işleyişe geri dönüş olarak nitelenen bölümler, Mozart'tan gelen dokunuşlarla açıklanabilir. Bu kuartet ilk hareketinin ilerleyişi ve deyimlerdeki bazı dönüşler bakımından Mozart'a çok şey borçludur; hepsinden de fazla Mozart'ın K. 465 Do Majör "Dissonant" Kuarteti'ne uzanmaktadır, yine de hataya düşmeye yer vermez bir biçimde her yönüyle Beethoven'ın üslubunu taşır.[13] Beethoven'ın gelişiminin temel bir yönünün, Haydn'ın ve Mozart'ın damgasını taşıyan estetik modellere, hatta müzikal fikirlere geri dönüp bunları ince ince işleyip dönüştürme becerisinde yattığını daha sonra göreceğiz. Beethoven bunu yaparken tek bir yol izlemiyor, hepsi de sonunda kendisini açıkça bu iki temel isimden birine ya da diğerine ulaştıran birçok yöne dağıldığına dair sürekli emareler gösteriyordu. Sonraki yıllarda daha da uzaklara, Händel ve Bach'a uzandı. Fakat o zaman bile Haydn ile Mozart'a ömür boyu süren bağlılığını terk etmeyip özümseme gücünü yeni biçimlerde ve daha derin bağlamlarda genişletti.

Beethoven hırslı olduğu, fakat temelinin o kadar sağlam olmadığı alanlarda bile –hepsinden de önce opera– çağdaşları arasından, kendilerinden bir şeyler öğrenebileceği pek az kişiyle doğrudan rekabet etmeye çalıştı; Cherubini gibi örneğin. Beethoven'ın olgunluğa ulaşırken izlediği yollar, çoğu biyografi yazarının teslim etmeye eğilimli olduğundan çok daha geniş kapsamlı bir etki yelpazesini kucaklar. Modellerle ilgili olarak bu geniş kapsamlı yaklaşımın ilk işareti, bu küçük piyano kuartetlerinde zaten ortaya konmuştu. Bu eserler, on yıl sonra Beethoven'ın opus numarasıyla yayınlanmış ilk eserleri için bunlardan fikir alabilece-



Re Majör Piyano Kuarteti'nin (WoO 36 No. 2) 1785 tarihli orijinal versiyonu, ikinci hareketin sonu ve finalin başlangıcı görülüyor. (Staatsbibliothek, Berlin)

ği kadar iyiydi; Opus 1 piyano trioları, dahası Opus 2 piyano sonatları. Aradaki bağlantılar şunlardır:

1. Mi Bemol Majör Piyano Kuarteti'nden dokuz ölçeklik bir pasaj tümüyle alınıp Opus 1 No. 3 Do Minör Piyano Triosu'nda, benzer bir biçimde durgularla ilerleyen bir durumda kullanılmıştır.[14]
2. Do Majör Piyano Kuarteti'nin ilk hareketinden tematik malzeme, Opus 2 No. 3 Do Majör Piyano Sonatı'nın ilk hareketinde, serimdeki müzikal fikirlerin sıralamasında bir değişikliğe gidilerek kullanılmıştır. Esas önemli nokta, Beethoven'ın 14 yaşındayken bestelediği önceki parçada, 1794-95'te bestelenmiş daha gelişmiş piyano sonatını kurtarmayı başarabilecek bu Sol Minör tema kadar iyi kurulmuş bir "patetik" tema bulmayı başarmış olmasıdır.[15]

3. Do Majör Piyano Kuarteti'nin ikinci hareketinin tamamı, Fa Majör *con espressione*, ["hissederek"– r.] Opus 2 No. 1 Fa Minör Piyano Sonatı'nın daha sıkı ve yoğun Adagio bölümünün kaynağı olmuştur. Beethoven 1785'te iyi tematik malzemeyi basit şematik terimlerle işlemiştir. On yıl sonra 1795'te, kendini göstermiş genç bir üstat olarak aynı malzemeyi alıp ondan şairane, ifade gücü yüksek, daha önceki eserinin tümüyle yoksun olduğu dramatik bir gerilimle dolu, yavaş bir hareket çıkarmıştır.

Bu piyano kuartetlerinden bir hareketi erken yaşlardaki bir orijinalliğin işareti olarak alabilmek için, (WoO 36) No. 1 Mi Bemol Majör Kuartet'in Allegro hareketinden öteye gitmemize gerek yok. Öncelikle, hareket uç noktada bir anahtar olan Mi Bemol Minör'dedir; o dönemde nadiren kullanılan bu anahtar, altı bemolüyle yaylı çalgı icracıları için özellikle zor bir anahtardır.[16] Bu kuartetin açılışındaki tematik malzeme, deyim yapısı bakımından tuhaf bir eşitsizlik gösterir, vurgulardaki değişiklik de çarpıcıdır (*W 2). Altı ölçeklik deyim –doğrudan, yoğun ve asimetrik– Beethoven'ın Mozart'tan almış olabileceği bir açılış temasının ilk örneklerinden biridir. Ayrıca "Mannheim roketi" olarak anılabilecek şeyin, minör üçlü akor tonlarıyla, yani 1-3-5-1-3 şeklinde yükselen bir temanın da örneği olarak görülebilir. Mozart bu formülü 1782 tarihli K. 406 Do Minör Üflemeli Okteti'nin, son Do Minör Piyano Sonatı'nın, ayrıca Sol Minör Senfonisi'nin başlangıcında kullanmıştı; Beethoven'ın gayet iyi bildiği, hatta Beşinci Senfoni'nin Scherzo bölümünde* aynı yükselişi kullanırken yazdığı bir formüldü bu. Beethoven ilk dönemlerine ait, damgası haline gelmiş bu Mi Bemol Minör temayı, 1787-88 döneminde taslaklarını hazırladığı Do Minör bir senfoninin açılışında da kullanmıştı; bestecinin "Do Minör ruh halini" haber veren ve onu Mozart'a bağlayan şaşırtıcı bir taslaktır bu.[17] Mozart'ın ruhu bu eserlerde kendine bir yer bulmuştu.

Besteleme ve Eskizler

İkinci bir Bonn dönemi düşüncesi esasen Beethoven'ın Nisan 1787'de Viyana'da Mozart'la buluşma çabası içinde olmasından kaynaklanır;

* (İtalyanca) Şakalı, nükteli parça. Senfoni ya da sonatların üçüncü bölümü– r.n.

kendimizden emin olarak tarihlendirebildiğimiz besteleri de onun daha geniş alanlarda yeni zorluklar aradığını göstermektedir. Başlıca eserleri yine klavye varyasyonları, klavye oda müziği (özellikle de ilk piyano trioları), yaylı çalgılar ya da üflemeli çalgılar için yazdığı başka bazı oda müzikleri ve iki kantat olmuştur. Klavye triolarından biri üflemeli çalgılar ve piyano içindir, yaylı çalgılar ve piyano için olan diğeri (WoO 38) ise Opus 1 triolarına girebilecek, fakat girmiş olan üçü kadar fark edilmemiş üç hareketli bir eserdir.

Beethoven'ın bu dönemdeki enstrümantal çalışmaları arasında tek ilerici eseri, Bolognalı gezgin bir besteci olan Vincenzo Righini'nin "Venni amore" adlı kısa aryası üzerine yazılmış yirmi dört varyasyondur; Righini mesleğini Almanya'da ilerletmiş, 1788'de Bonn'a gelmiş, 1790'da II. Leopold'un taç giyme töreni için yapılmış bir besteye katkıda bulunmuştu. Böylece genç Beethoven bu varyasyonları bestelemiş olmakla, mevcut yerleşik düzene tipik başkaldırılarından biri olarak görülebilecek bir biçimde, tanınmak için doğrudan ve dolaylı olarak Righini'yle rekabet ediyordu. Beethoven büyüklük ve kapsam bakımından önceki kümeleri aşan bu eserleri 1802'de yenileyecek kadar düşünmüştü. Varyasyonlar icracının ciddi bir virtüözlük ortaya koymasını, basit temayı görünürde ılımlı ölçekteki imkânlarının ötesinde geliştirmesini ve gerçek bir yetenek göstermesini gerektiriyordu. Temada gizli olan imkânlar burada "Dressler" Varyasyonları'nın çok ötesine geçen bir hayal gücü ve özgürlükle geliştirilir; tempodaki, makam ve karakterdeki değişiklikler, etkileyici bir beceriyle ele alınmıştır. 24 varyasyonun bitişi, çok daha sonraları bestelenecek olan *Lebewohl* Sonatı'nı haber veren bir "elveda" etkisi bile yaratır. Daha çarpıcı bazı efektler esere 1791 ile 1802 arasında yapılmış bir revizyonda eklenmiş olabilirse de bugün kayıp olan ilk basımda da 24 varyasyon bulunduğundan eminiz; bu yüzden bu basımın 1802 versiyonu kadar incelikli ve gelişmiş olması ihtimali vardır. Beethoven bu varyasyonları Bonn saray müzisyenleriyle birlikte Mergentheim'da bulunduğu sırada, 1791'de, ünlü piyanist Abbé Sterkel için çalmıştır. Sterkel'in teknik açısından karşısına çıkardığı meydan okumayı kabul etmekle kalmamış, onun klavyedeki hassas üslubunu kasten taklit ederek onunla oynamıştır da. Wegeler'in dile getirdiği gibi, "onun için bir başkasının çalma stilini taklit etmek bu kadar kolaydı."[18]

Beethoven orkestra ile birlikte solo flüt, fagot ve piyanoforte için bestelenmiş, ilginç bir biçimde maceralı olan "Romans kantabili"ni (Hess 13) yazmaya 1786 ya da 87'de başlamıştı, fakat ümit vaat edici bir başlangıcın ardından bu eseri bir kenara bıraktı.[19] Hüzünlü Mi Minör anahtarını seçerek, orkestra ile birlikte iki üflemeli çalgı ve piyano için –bu bir daha hiç kullanmayacağı bir bileşimdi– bir tür *concertante* kurarak tamamlamış olsaydı eğer bu eserin önemli bir eser olacağını gösterecek kadar ileri gitmiş olurdu. Bu eseri tamamlamamış olması, bu aşamada üç tane solo enstrüman için yazılmış eser bir tarafa, tam anlamıyla bir konçertoyu ya da konçerto benzeri eseri tamamlama ve başlangıçta kullandığı Mozartvari fikirleri yeterince geliştirme becerisine henüz sahip olmadığını düşündürür. Birkaç yıl önce 1784'te, Mi Bemol piyano konçertosunda (WoO 4) uçmayı denemişti, birkaç yıl sonra da Do Majör keman konçertosunun ilk hareketinde tam bir orkestral ve solo serim yapacaktı. Fakat bu ilk keman konçertosu, tıpkı Romans gibi, bitirilmeden kalmıştır.[20]

Daha geniş anlamda önemli olan nokta, Beethoven'ın 1780'lerin ikinci yarısında müzikle doldurmaya başladığı, 1790'ların sonlarında ciltli defterler kullanmaya başlayıncaya dek istiflediği eskiz yapraklarıdır. 124 sayfalık ciddi bir koleksiyon olarak geriye kalan bu tek ve çift yapraklar, daha sonraları Johann Nepomuk Kafka adlı Viyanalı bir koleksiyoncu ve müzisyenin eline geçmiş, o da bunları 1875'te British Museum'a satmıştır.[21] Bu deste birkaç elyazması eserden, başkalarının eserlerinin birkaç kopyasından (Händel ve Mozart) ve büyük bir eskiz demetinden oluşur: Müzikal fikirlerden oluşan küçük parçalar, Romans gibi tamamlanmamış gövdeler, egzersizler, bazı şifahi notlar ve envai çeşit karalama. Bunlar Beethoven'ın ilk yıllardaki atölyesine ve profesyonel kimliğini besleyen müzikal malzeme hamuruna bir pencere açar; bir besteci, piyanist ve doğaçlamacı olarak heveslerini yansıtır. Bu portföy aynı dönemden başka bazı yaprak desteleriyle de bağlantılar içerir, fakat kendi başına ele alındığında Beethoven'ın hareketler ve koskoca eserler için fikirleri kariyerinin başlangıcından beri planlayıp işlediğini, ilk dönemlerine ait birbiriyle ilgisiz bu müzikal yaprakları ömrü boyunca, nota defterleriyle birlikte taşıdığını gösterir. Sonuçta elimizde, hem Bonn'da yazdıkları hem de Viyana'da ilk yıllarında bestelediği daha önemli birkaç eser –opus numaralılar– dahil olmak üzere, ilk dönemlerine ait birkaç eserinin taslak niteliğinde beste malzemesi bulunmaktadır.

"Kafka" belgelerinin çarpıcı yönlerinden biri, tek tek yapraklar üzerine, asıl besteler için geliştirdiği başka müzikal fikirler arasına, sıkıştırabildiği her yere yazdığı "egzersizler," yani karalamalardır. Malzemenin tamamının modern bir basımının yaklaşık 90 sayfasını kaplayan bu egzersizler, iki ya da üç ölçekle 20 ölçek arasında değişen bir yelpazededir. Hep klavyede iki el için yazılmıştır, hemen hemen hiçbirinin izi doğrudan bestecinin sonatları, klavyeli oda müziği eserleri ya da tamamlanmış başka bestelerinde bulunmamaktadır, gerçi bunlar sıklıkla bestecinin piyano eserleri için ihtiyaç duyduğu figürasyon örüntülerinin bazılarına benzemektedir.[22] Bunlar, beste ya da doğaçlama yaparken –bu ikisi ne o zaman ne de Beethoven'ın yaratıcı yaşamında herhangi bir zaman birbirinden tam olarak ayrılmıştı– kullanabileceği klavye yazımı için bir fikir cephaneliği oluşturuyordu; Beethoven da muhtemelen bunları hafızasına yerleştirmek ve inceleyebileceği, üzerinde çalışabileceği, klavyeli eserlerinde süreklilik ve kontrast araçlarını çerçevelerken harekete geçirici bir etken olarak başvurabileceği, yazıya dökülmüş bir yığın yaratmak için kaleme almıştı.

•

İki İmparator İçin Yazılmış Kantatlar

İki kantat, Bonn yıllarının zirve noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kantatlar genç Beethoven'ın solo sesler, koro ve orkestra için yazılmış eserlerde güçlü bir retoriğe ulaşma çabasında olduğunu göstermekle kalmaz, genç ve hırslı Bonnlu bestecinin, ağırlığı olan ciddi eserlerle yeterlilik belgesini ortaya koyarak kendi himaye edici kraliyet ve aristokrasi çevrelerinde tanınmak için giriştiği örtülü bir hamleye de tekabül eder. Joseph için yazılmış kantat, *Fidelio*'nun ilk versiyonu olan 1805 tarihli *Leonore*'daki önemli unsurların habercisidir. Ahşap üflemeli çalgıların hâkim olduğu orkestral ses dolgunluğuyla yer değiştiren, uzatılan armonilerin desteklediği "Ölüm! Ölüm!" sözleriyle kantatı açan trajik koral patlama özellikle anlamlıdır; Florestan'ın zindan sahnesinin habercisidir. Soprano arya "Da stiegen die Menschen ans Licht"in [Böylece insanoğlu ışığa ulaşır] akıcı melodisi, *Leonore*'da Leonore'un kendisinin ve Florestan'ın iyi kalpli Don Fernando tarafından kurtarılışını kutladığı soylu kapanış melodisi olarak geri döner (*W 3). Beethoven bu alıntı-

lamayla II. Joseph'i –*Sihirli Flüt*'teki Sarastro gibi– operanın sonunda beraberinde özgürlük ve aşk getiren, operaya özgü baba figürüne bağlayabilmiştir. Ayrıca hem kantata hem de operaya mükemmelen uyan, çok güzel yontulmuş bir melodiyi de yeniden ortaya çıkarabilmiştir.

Leopold kantatı bu kadar heybetli olmasa da ifade gücü yüksek "Stürzet nieder, Millionen" ["Secde edin milyonlar"] korosuna sahiptir; bu koro "Stürzet nieder, Millionen?" ["Ah milyonlar, secde etmiyor musunuz?"] sorusuyla kantatı metin olarak Schiller'in "Neşeye Övgü"sü ve Dokuzuncu Senfoni'yle ilişkilendirmektedir. Daha da önemlisi, Leopold kantatı Joseph kantatındaki trajedinin olumlu, iyimser bir muadilidir; daha ilk yıllarında, Beethoven'ın daha sonraki dönemlerde birbirine karşıt bu iki ifade alanını aynı türde vereceği birbirini izleyen eserlerde kullanarak kontrast oluşturma biçimini haber vermektedir. Ömrü boyunca bu eserleri yayınlamadığı ya da icra etmediği için, 1884'e kadar bilinmeden kalmışlardır; 1884'te eleştirmen Eduard Hanslick bu eserlerden şevkle bahsetmiştir. Bunun sonucu, Brahms'ın hayret dolu bir hayranlıkla kaleme aldığı, Joseph kantatından "tepeden tırnağa Beethoven" diye bahsettiği mektubu olmuştur. Brahms bu eserle karşılaştığında onun "soylu ruhundan...hissinden ve hayal gücünden, belki de kimi zaman şiddetli bir biçimde ifade edildiği söylenebilecek yoğunluğundan, ayrıca akorların geçişinden ve okunuştan, dışta kalan iki bölümde de bestecinin daha sonraki çalışmalarından gözleyebileceğimiz ve bu eserlerle ilişkilendirebileceğimiz unsurlardan" derinden etkilenmişti.[23]

II

İLK OLGUNLUK
1792 – 1802

3. Bölüm

Viyana'da İlk Yıllar

Siyasi Atmosfer

Beethoven 2 Kasım 1792 günü, sabahın erken saatlerinde Bonn'dan atlı bir arabayla ayrılarak Viyana'ya doğru yola koyuldu. Seyahatini bölümlere ayırmıştı; Ehrenbreitstein'da Ren Nehri'nin geçilmesi, ertesi sabah Frankfurt'a varılması, daha sonra Tuna kıyısından Nuremberg, Regensburg, Passau ve Linz üzerinden Viyana'ya varan uzun yolda katlanacağı yaklaşık bir hafta.[1] Savaşların ve askeri harekâtların aralıksız devam ettiği o yıllarda yolcular tehlikelerle karşı karşıyaydı; devrimci Fransa'nın orduları, Rheinland'a yığılmış Avusturya birlikleriyle savaşıyordu ve siyasi koşulların giderek kötüleşmesi Avrupa'yı isyana sürüklüyordu.[2] Beethoven günlüğünde "Şeytan gibi sürerek, vurulma riskine rağmen Hessen ordusunun içinden bizi geçirdiği için" sürücüye küçük bir taler* bahşiş verdiğini anlatır. Beethoven'ın Rheinland'dan ayrılıp Viyana'ya yerleşmek için sağlam kişisel gerekçeleri olsa da yolculuğu aynı zamanda, Fransız ordularının Rheinland'ı işgal ve ilhak etmesinin an meselesi gibi göründüğü bir dönemde, emniyetli bir yere doğru hareket etmesi anlamına gelmektedir.

Siyasi durum ciddiydi. Eylül 1792'de yeni Fransız anayasa konvansiyonu monarşiyi lağvetmiş, Fransa'da cumhuriyet ilan etmişti. Fransızlar, dünya yeni bir dönemin başladığını anlasın diye, 22 Eylül 1792'yi 1. Yıl'ın ilk günü olarak ilan eden yeni bir takvim kullanmaya hazırlanıyordu. Kral XVI. Louis rehin tutuluyor, devrimci vekiller onu ne yapacaklarını görüşüyordu. Aralık ayında, kral aleyhindeki suçlama okundu ve Ocak 1793'te de vekiller kralın idam edilmesi yönünde oy kullandı.

---

* On beşinci yüzyılın ortalarından itibaren yaklaşık dört yüzyıl boyunca tüm Avrupa'da kullanılan gümüş bozuk para– r.n.

XVI. Louis 21 Ocak'ta, yeni bir icat olan giyotinle idam edildi. Avrupa bir daha eskisi gibi olmayacaktı.

Beethoven Viyana'ya kalmak için gelmişti. Bonn'a bir daha dönmeyecekti, muhtemelen buna hiç de niyetlenmedi. Bu emperyal kent, ona 1787'deki kısa ziyaretinde olduğundan daha muhteşem ve etkileyici görünmüş olmalı. Viyana'nın nüfusu Bonn nüfusunun yirmi katıydı ve kent, Viyana sosyetesinin çekirdeğini oluşturan Orta Avrupa aristokrasisinin salonlarında kendini gösterme çabasında olan genç bir müzisyen için fırsatlarla doluydu. Soylular Fransa'daki olaylar üzerine toplu bir sarsıntı yaşıyor olsalar da Avrupa monarşilerinin en eskisinde, en merkezi olanında kalıtsal ayrıcalıklara bir son vermiş ve *ancien régime*'i [eski rejim-e.] gömmüş olan Fransız Devrimi'nin dalgalarından, aradaki mesafeyle ve içgüdüsel bir reddedişle yalıtılmışlardı. Fransa'daki bu altüst oluş komşu rejimleri temellerine dek sarsmış, Alman ve Avusturya prenslerine, rahat dünyaları için artık ölüm hükmünün verilmiş olduğunun işaretini vermişti. Alman ve Avusturya prensleri umut ve korku arasında gidip gelerek, mali ve siyasi iktidarlarını Fransa'da tanık oldukları enkazdan nasıl koruyacaklarını merak ediyor, Avrupa'daki yeni güç dengesinin beraberinde neler getireceğini izleyip görmenin tedirginliğini yaşıyorlardı. Olayların izlediği yöne bakılırsa, 1793'te patlak veren Terör Dönemi ve yeni Fransız hükümetinin saldırgan askeri politikaları, soyluların en beter korkularını haklı çıkardı ve Avrupa'nın batısında, Napoléon'un hükümdarlığı boyunca devam edecek olan yeni bir işgal ve istikrarsızlık dönemi başlattı.

Fransa'daki isyanların çığır açıcı olduğunu, bastırılmazlarsa Almanya ve Avusturya imparatorluğuna da yayılabileceğinin bilincinde olan Alman sanatçılar ve entelektüeller, meselenin her iki tarafında da görüşlerini yüksek sesle ve açıkça dile getiriyorlardı. Daha 1788-89'da, XVI. Louis reformları engellemek ve şiddeti dizginlemek amacıyla iyi niyetli, fakat verimsiz bir çabayla *États généraux*'yu topladığında* şair Klopstock kralın bu jestini "yüzyılın en önemli olayı" addeden bir methiye yazmıştı.[3] Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi, ılımlı

* 1789'da Fransa'da yapılan bu toplantıda, toplumun üç kesimi olan asiller, kilise ve halk bir araya geldi. Mayıs ve haziran ayında yapılan oturumlardan sonra, güç çatışmaları nedeniyle görüşmeler kilitlendi. Halk tabakasının Ulusal Meclis'inin kurulmasıyla, Fransız Devrimi'nin başlangıç işareti de verilmiş oldu– r.n.

düzeyde liberal bakış açısına sahip idealist Alman yazarlarına göre bile devrim ilk dönemlerinde, siyasi özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin nihayet zafere ulaşmanın eşiğine geldiği yeni bir dönemin başladığını haber vermiş gibi görünüyordu; Wordsworth, "Bu şafak vaktinde hayatta olmak bir lütuf" diye yazmıştı. Klopstock'un başka bir şiirinin başlığı "Sie und nicht Wir" ["Onlar, Biz Değil"] Alman sanatçılar ve entelektüellerin, Fransız yurttaşlarının, temel toplumsal yapıyı oluşturan sınıf ve servet ayrımlarını yıkması karşısında hissettiği imrenmeyi ifade ediyordu. Umutları ve yanılsamaları ancak çok sonraları, büyük devrimci idealler Terör Dönemi'yle birlikte çatırdadığında silinip gitmeye başlayacaktı. Avusturya monarşisinin başını çektiği Almanca konuşan aristokrasinin, devrimci propaganda ve heyecanların kendi içlerinde de ortaya çıkmasını engelleme çabasına girmesiyle birlikte, 1790'larda Viyana'ya bir siyasi baskı havası yerleşti ve bu hava casuslar, muhbirler ve entrika korkularıyla dolu bir polis devleti denebilecek şeyin temelini oluşturdu.

Aslında bu siyasi baskı II. Joseph'in hükümdarlığının son dönemlerinde, devrimci inançların yayılışının nasıl bir yıkılıcılığa yol açacağının monarşinin gözünde bariz hale gelmesiyle polis kuvvetlerinin güçlendirilmesine ve kargaşa çıkarıcı hareketlerin bastırılmasına neden olduğunda başlamıştı. Daha 1786'da, Fransız Devrimi patlak vermeden önce Avusturya polisi şöyle talimatlar almıştı:

> ...halkın İmparator ve hükümeti hakkında neler söylediğinin, bu bakımdan kamuoyunun nasıl geliştiğinin, gerek üst gerek alt sınıflar arasında kötü niyetli insanlar, hatta ajitatörler bulunup bulunmadığının dikkat çekmeyecek bir biçimde sessizce araştırılması... ve bütün bunların düzenli olarak karargâhlara rapor edilmesi...[4]

1789'da rejim, basın özgürlüğünü ciddi biçimde kısıtlayıp ihanet ve kargaşaya sevk etme yönündeki emareleri titizlikle gözlemeye başladı. Bu politikalar, Temyiz Mahkemesi Danışmanı Joseph von Sonnenfels'in, gizli polisin daha büyük yetkilere sahip olmasını önlemeye yönelik çabalarına rağmen, II. Leopold ve II. Franz zamanında da devam etti. 1792'de Avusturya ile Fransa arasında savaşın patlak vermesi, Viyana'daki atmosferi daha da kötüleştirdi.[5] Beethoven'ın Viyana'da geçirdiği ilk yıllarda, siyasi atmosfere daha büyük bir kısıtlanmışlık hâkimdi.

Fransız Devrimi'nin ideallerine yakınlık duyan, kahvelerde ve evlerde tartışmak için bir araya gelen Avusturyalılar, giderek güçlenen bir baskı altındaydı. 1794'ün yaz aylarında bir grup devrimci sempatizan tutuklandı, yargılandı ve suçlu bulundu. Ocak 1795'te içlerinden ikisi asıldı, başka birkaç kişiye de uzun süreli hapis cezaları verildi.[6]

Beethoven, sivil özgürlükleri hedef alan, giderek büyüyen bu tehditlerin gayet farkındaydı. Mayıs 1793'te Theodora Johanna Vocke adlı Viyanalı bir hanımın şahsi albümüne Schiller'in *Don Carlos*'undan bazı dizeler yazmış, arkasından bir dizi "nasihat" eklemişti:

> Ben kötü değilim – hatam, deli kanım– suçum genç olmak. Ben kötü değilim, gerçekten değilim. Vahşice yükselen duygular kalbime çöreklense de kalbim iyidir.
>
> Nasihatler: İnsanın yapabildiğinde iyilik yapması; özgürlüğü her şeyden çok sevmesi; tacın tahtın önünde bile hakikati asla inkâr etmemesi.[7]

Beethoven 1794'te Bonn'a yazdığı bir mektupta, Viyana halkının dönemin yakıcı siyasi meselelerine ilgisini önemsemez bir tavırla bir kenara bırakmakta, fakat Avusturya polisi ile baskıcı önlemleri hakkındaki kaygısını sakince dile getirmektedir:

> Burada çeşitli önemli isimler içeri atıldı; bir devrimin patlak vermek üzere olduğu söyleniyor. Ama ben siyah birasını ve küçük sosislerini bulabildiği sürece bir Avusturyalının isyan etmesinin ihtimal dışı olduğuna inanıyorum. İnsanlar varoşlara açılan kapıların gece onda kapatılacağını söylüyor. Askerler tüfeklerini doldurmuş. Burada sesinizi yükseltmeseniz iyi olur, yoksa polis tarafından gözaltına alınabilirsiniz.[8]

Alman kültürel ve siyasal düşünürler, Fransa'daki dönüşümü nasıl yorumlamak gerektiği konusunda ihtilaf içinde olsalar da kimse bunun önemini yadsıyamıyordu. XVI. Louis ile Marie Antoinette'in kafalarının kesilmesi, Avrupa ve Amerika kıtalarında tüyleri ürpertmişti. Goethe daha sonra günlüklerine, Robespierre'in giriştiği kıyımların dünyayı şok ettiğini yazacaktı.[9] Schiller "başıbozuk devrimci kuşağı" Terör Dönemi'nin kanlı eylemleri yüzünden kınamakla kalmayacak, devrimin hatalarının nasıl anlaşılması gerektiği üzerine daha derin bir felsefi soruşturmaya girişecekti; nihayetinde bu hataların sebeplerini sa-

dece Fransız siyasetine hâkim olan şiddette değil, daha geniş kapsamlı olarak Aydınlanma'nın başarısızlığında bulacaktı. Öyle görünüyor ki Schiller'in *Estetik Üzerine* adlı eserinin, Beethoven'ın sanatın (ve müziğin) bireyleri ve toplumu yeni bir biçimde aydınlatmak, onları daha yüksek bir anlayış ve davranış düzeyine taşımak konusunda potansiyel bir kuvvete sahip olduğu yönündeki görüşünü beslediğine kuşku yoktur. Schiller, 1780'lerde yenilikçi bir oyun yazarı olarak onun için potansiyel bir model olmuşsa, aynı Schiller, 1790'larda filozof-sanatçı olarak bestecinin ahlaki ve siyasi düşünme biçimi üzerinde çok daha kuvvetli bir etki yaratmış olsa gerek.[10]

Bir Müzik Merkezi Olarak Viyana

Başarılı bir kariyer peşindeki genç bir müzisyen için açıkça dile getirilen liberal inançların dirayet ve mecburiyet teknesinde dinlendirilmesi gerekiyordu. Beethoven, devrimin uğruna mücadele ettiği aydınlanmacı siyasi ilkelere inanıyordu, fakat Terör yönetimi dokuz ay içinde 16.000 Fransız'ı ölüme gönderdiğinde, çoğu Alman gibi o da sarsılmıştı; ayrıca kafası uçurulan Marie Antoinette'in kendi elektörü Max Franz'ın kız kardeşi olduğunu da biliyordu. Maaşlı bir mevkiden yoksun olan Beethoven için aristokratların himayesi başlıca destek sistemi gibi görünüyordu. Zorlu ve tehlikeli zamanlarda bile bilinen hamilerinin bulunduğu Viyana'da böyle bir destekçi bulması, başka yerlerde aramasından daha kolaydı. O zamanlarda Viyana konser hayatının çapı bakımından Berlin, Paris ve Londra'ya rakip olabilecek durumda değilse de –halka açık bir konser salonu ya da düzenli konserleri finanse edebilecek bir müzik dostları cemiyeti yoktu– şehir bir müzik ve müzik yapımı kovanıydı.[11]

Himaye ağının merkezi imparatorluk sarayıydı. *Hofkapelle*, yani saray orkestrasının kökleri Rönesans dönemine uzanıyordu, yaklaşık üç yüzyıl içinde başlıca müzik kurumu olarak serpilip gelişmişti. On sekizinci yüzyılın başlarında saray İtalyan operasının merkezi haline gelmişti, sarayın resmi şairi Pietro Metastasio, 1730'lardan 1790'lara dek Hasse ve Mozart da dahil olmak üzere bütün önemli opera bestecileri tarafından bestelenmiş onlarca *opera seria* [(İtalyanca) soylu ve ciddi opera– r.] librettosu kaleme almıştı. 1750'lerde saray şehirdeki en

önemli iki tiyatronun, Burgtheater ile Kärntnertortheater'ın işletilmesini üstlenmişti. II. Joseph yönetiminde, popüler beğeniyi ve ulusal gururu da göz önünde tutan imparatorluğun kültür yöneticileri, yüzlerini *Singspiel*'e dönmüş, böylece Viyana'da yeni bir geleneğin yükselmesine zemin hazırlamışlardı; Mozart 1782'de *Saraydan Kız Kaçırma*'yla, 1791'de de *Sihirli Flüt*'le, tomurcuk açmakta olan Alman operasının zirve noktalarıyla bu geleneği zenginleştirmişti.

Operanın yanı sıra, enstrümantal müzik de yaygınlaşmıştı; özellikle de soyluların müzik salonlarında. Soyluların salonları yüksek bir dinlence ve eğlence olarak müziğe duydukları tutkuyu yansıtıyor, kültürel saygınlık konusunda rekabetin yeni bir yolunu hazırlıyor ve bazılarına, işe aldıkları müzisyenlerle kendi müzik gruplarını kurarak, kimi zaman klavyede ya da yaylı çalgılarda bu müzisyenlere katılarak şahsi müzikal bağlantılarıyla (ki bunların bazıları hayli gerçekti) hava atma fırsatı veriyordu.

1790'lara gelindiğinde, Viyana'da özel himaye düşüşe geçmişti ama müzik odalarında ve bahçelerde halka açık konserler düzenlemek yükselişteydi. 1800'ler civarında yazan bir gazeteci, Augarten'da ya da Viyanalı fırıncıların unlarını aldığı Mehlgrube'deki "un dükkânında" konserler düzenlendiğini haber vermişti. Mozart 1785'te Mehlgrube'de abonelik usulüyle altı konser düzenleme riskine girmişti; her konser için kendisine tahminen 250-300 abone için ödemede bulunulmuştu; kendi orkestrasını tutan Mozart kendi konçertolarını icra etmişti; o dönemde bu olağandışı bir adımdı.[12] Bu tür konserler ya kâr edebileceğini uman icracı tarafından düzenleniyor ya da değerli bir davaya katkıda bulunmak için gerçekleştiriliyordu. Daha da ender rastlanan bir durum, bir müzik destekçileri cemiyetinin ya da bireysel bir girişimcinin düzenlediği bir konserler dizisinin parçası olmalarıydı.[13] Beethoven Viyana'ya geldiğinde, halka açık icraya yönelik bu fırsatlar hâlâ serpilip gelişme aşamasındaydı ve önem bakımından özel konserlerin yerini almaya başlamışlardı. Birkaç soylu, müzisyenleri düzenli maaşa bağlamış olsa da özel toplantılar için müzisyen tutmanın yollarını bulmuşlardı.[14] Profesyoneller amatör yaylı ve üflemeli çalgı icracılarıyla birlikte çalıyordu. Meraklı amatörleri ve profesyonelleri bir araya getiren bu karma topluluklar ve korolar, Beethoven'ın hayatı boyunca Viyana konser hayatının başlıca özelliklerinden biri olmayı sürdürdü.

Viyana Aristokrasisiyle Karşı Karşıya

Zeki Viyanalı hamiler genç Beethoven'ı parlak bir yetenek, bu sıfata yükledikleri birkaç anlamda "yeni bir Mozart" olarak görüyordu. Besteci, bu hamiler arasından birçoğuna önemli eserlerini ithaf etmiş ve onlardan değişen ölçülerde maddi destek almıştı. Beethoven'ın çevresindeki müzik hamilerine ilişkin bir sosyolojik araştırmada otuz küsur soylunun ismi geçmektedir, bunların en az yirmisine ithaflarda bulunmuştur; en az on hamiyle daha temasta olduğu kesindir.[15] En etkin hamiler arasında, son derece muhafazakâr olan Baron von Swieten, Beethoven'ın Bonn'daki destekçisi Kont Ferdinand Waldstein, Kont ve Kontes von Browne, Prens Karl Lichnowsky, prensin küçük kardeşi Kont Moritz Lichnowsky, prensin eşi Prenses Christiane ve heybetli sarayında orkestra icralarına yetecek büyüklükte bir salon bulunan Prens Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz bulunuyordu. Beethoven'ın genişlemekte olan kişisel ağında



Bernardo Bellotto'nun bir tablosunda Beethoven'ın Viyanalı zengin hamilerinden Prens Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz'in sarayı. *Eroica* Senfonisi'nin 1805'teki halka açık ilk icrası öncesinde prensin özel orkestrası bu sarayda provalar yapmıştı. (Kunthistorisches Museum, Viyana)

kadın hamiler, piyano öğrencileri, aralarında Brunsvik sülalesinden iki kız kardeşin, Therese ve Josephine Brunsvik'in de bulunduğu dostlar da vardı. Josephine 1799'da Kont Joseph Deym'le evlendi, bestecinin 1804 ile 1807 tarihleri arasında ona yazmış olduğu aşk mektuplarından bildiğimiz kadarıyla, Kont'un 1804'te ölmesinin ardından birkaç yıl boyunca Beethoven'la çok yakın bir ilişki içinde oldu.[16]

Bu yıllarda Beethoven'ın bu hamilerin çoğuna karşı tutumu, onların gözünde başarılı olma konusunda duyduğu yakıcı heves ile sert, haşin bir bağımsızlık arasında açıkça gidip geldi. Bu itkiler sadece hayatının ilk yıllarında değil, bütün ömrü boyunca daimi bir çatışma içinde oldu. Sabit bir mevkiye sahip olmayan serbest bir besteci ve icracı olarak kariyerinde ilerlemek ve tanınmak için hamilerinin desteğine ihtiyacı vardı. Fakat kesinlikle saygı bekliyordu ve sert, kimi zaman vahşileşebilen mizacı tekrar tekrar parlıyordu. İleriyi daha iyi görebilen hayranları, bu ters ve kaba üslubu yeteneklerinin bir bedeli olarak görüp affetmeye hazırdı, hatta bazıları sanatçı mizacının bir işareti olarak görüp bundan ters bir zevk bile alıyor olabilirdi. En cömert hamisi Prens Karl Lichnowsky, 1801'de Beethoven'a yıllık altı yüz florin maaş bağlamıştı, 1806'ya dek bunu ödemeye devam etti. Waldstein'ın dostu olan Lichnowsky, Mozart'a yakın olmuş, son yıllarındaki (1789-91) zorlu mali sıkıntıları sırasında besteciye yardım etmeye çalışmıştı. Mozart için 1789'da Prag, Dresden, Leipzig ve Berlin'i kapsayan bir turne düzenlemişti. Bundan tam yedi yıl sonra, aynı turneyi bu kez Beethoven için düzenledi, onu Mozart'ı tanımış olan yerel hamiler ve icracılarla tanıştırdı. Lichnowsky böylelikle genç Beethoven'ın Mozart'ın halefi rolünü doldurmaya çalışırken izlediği sanatsal projeyi ilerletmiş oldu.[17]

Waldstein gibi Karl Lichnowsky de Beethoven'dan yaşlıydı; Mozart'ın çağdaşıydı. Lichnowsky gündüzleri oda müziği çalan, geceleri de kadınların peşinde koşan gayet eğitimli bir müzisyendi. Onun sosyal evreninin kadın mensuplarından biri daha sonraları hakkında, birçok gayrimeşru çocuğun babası olan "sinik bir dejenere ve utanmaz bir korkak" olduğunu söyleyecekti. Lichnowsky'nin 1814'teki ölümü zührevi hastalıklara bağlandı. Beethoven'ın sadık hayranları arasında yer alan karısı Prenses Christiane o kadar acı dolu bir evliliğe katlanıyordu ki söylentilere göre bir randevuevinde kocasını şaşırtmak için fahişe kılığına girmişti.[18] Bu abartılı hayat tarzı, Viyana'nın yüksek sınıfları arasında anormal değildi. Beethoven'ın bir dostu, bestecinin dört eserini ithaf ettiği Kont

Browne'ı "dünyanın en tuhaf insanlarından biri, mükemmel yeteneklerle, kalben ve ruhen güzel vasıflarla donatılmış... ama zayıflıklarla dolu, yoldan çıkmış..." diye tanımlamıştı.[19]

Beethoven'ın, o dönemdeki en özenli hamileri arasında, Solomon'un "kişilikleri zor yönlerden, hatta tuhaf eğilimlerden pek azade değil" diye tanımladığı birkaç kişinin bulunması ilginç ve tuhaf görünmektedir.[20] Tarihin ışığında düşündüğümüzde, Avusturya soylularının dönemin baskılarını nasıl yakından hissettiğini tahayyül edebiliriz; ödünç alınmış bir vakti yaşadıklarını, halihazırda dış ülkelerde yaşanmakta olan devrimin, savaşın, hatta kendi ülkelerinde iyi yöndeki siyasi değişimin, kendilerinin korunaklı statüsü açısından bertaraf edilemeyecek tehlikeler oluşturduğunu biliyorlardı. Devirlerinin büyük siyasi ve sosyal olaylarına katılmaktan yalıtılmış olan soylular, özel hayatlarına anlam kazandırmanın yollarını arıyorlardı. Bazıları için bu çaba zamanlarını avda, balolarda, resepsiyonlarda, dedikodular, aşk ilişkileri ve başka uğraşlarla geçirmek anlamına geliyordu; sosyal sınıflarına özgü geleneksel hayat örüntüleriydi bunlar. Bazıları içinse müzik anlamına geliyordu; müzik yatıştırıcılarıydı. Huysuz bir mizacı olan Madam de Staël, Viyana aristokrasisini 1813'te şöyle özetlemişti:

> Kalburüstü insanların hepsi topluca haftada üç-dört kez bir salondan diğerine gider. Zaman bu partiler için giyinmekle, partilere giderken yolda, merdivenlerde araba beklemekle, masada üç saat geçirmekle harcanır gider; sayılamayacak kadar çok olan bu toplantılarda da geleneksel sözler dışında bir şey işitilmez. Bireylerin böyle her gün kendilerini diğerlerine göstermeleri, vasatlığın manevi yetenekleri imha etmek için geliştirdiği akıllıca bir icattır.[21]

Beethoven, Avusturya soyluları hakkında düşündüklerini, Beaumarchais'nin Figaro'sunun Kont Almaviva hakkında gizliden gizliye söylediği "Soylu olduğun için büyük bir adam olduğunu düşünüyorsun ha! Bunu hak etmek için ne yaptın ki? Doğmak zahmetine katlandın!" gibi sözleri doğruca yüzlerine söylemiş olabilir.[22] Fakat onun etrafındaki –genel olarak müzik çevresindeki– hamilerin birçoğu müziği şevkle, farklı yetenek seviyeleriyle, bazı durumlarda estetik nitelikler konusunda samimi bir kaygıyla besledikleri için, genel aristokrat nüfusun nispeten aydınlanmış bir kesimini oluşturuyordu. Hayatlarının yüzeysel

kabuğundan başlarını çıkarıp hayallerine doğru bakan, aralarındaki müzik âşıkları, Beethoven'da hiçbir zaman önüne geçemeyecekleri sanatsal bir kararlılık olduğunu görüyorlardı. Karşılarında, onların zenginliğini ve statüsünü utanmazca kendi kariyeri için sıçrama tahtası olarak kullanmasına rağmen, sosyal zevklerle titizlikle örülmüş hayatlarından olabildiğince uzak duracak, sanatının değerlerine ve mecburiyetlerine tam anlamıyla bağlı bir müzisyen bulunuyordu. Beethoven ezelden beri müzisyenlerin payına düşmüş kölelikten kendini kurtarma mücadelesi verirken, onlara, kendine ve onların alicenaplığına rıza göstermek zorunda kalmasına, tamamıyla gizlemeyi başaramadığı, kaçınılmaz bir öfke duyuyordu. Zaman zaman "soyluymuş gibi davranmayı" benimsemesi –bir fanteziye kapılıyor ya da zaman zaman gerçekten bir soylu olarak doğduğunun düşünülmesine izin veriyordu– kısmen bu içerlemeden, bir sanatçı olarak kendisinin hamilerinin sahip olduğu maddi avantajları gerçekten hak ettiğini ama bunlara asla sahip olamayacağını hissetmesinden kaynaklanıyor bile olabilir.[23]

Viyana'ya piyano çalışmalarını tamamlamak üzere genç bir kız olarak gelen Frau von Bernhard'ın sonraki yıllarda kaleme aldığı bir hatıra, onu hakir gören betimlemesi ve vurgulamayı seçtiği unsurlarla bu hikâyeyi anlatmaktadır:

> Bize geldiğinde, içerde sevmediği birilerinin olmadığından emin olmak için kafasını kapıdan içeri sokardı. Çirkin, kırmızı, çiçek bozuğu suratıyla ufak tefek, silik görünümlü biriydi. Saçları çok koyu renkliydi, yüzünün etrafına dağılmış olurdu... Elbiseleri çok sıradandı, o zamanların modasından çok da farklı değildi... Çok güçlü bir aksanla, biraz avam tarzda konuşurdu... Hareketleri ve tavırlarıyla görgüsüzdü. Prens Lichnowsky'nin annesi Kontes Thun'ın [Lichnowsky'nin kayınvalidesi, Haydn ve Mozart'ın hamilerinden biriydi] o kanepede yayılırken önünde diz çöküp bir şeyler çalması için yalvardığını gözlerimle gördüm. Ama Beethoven çalmadı...

Ve şöyle devam eder:

> Haydn ve Salieri'nin kanepedeki oturuşlarını hâlâ hatırlıyorum... ikisi de peruklan, ayakkabıları ve ipek çoraplarıyla eski moda giyinmiş olurlardı, Beethoven ise Ren'in öbür yakasına özgü informal elbiselerle, neredeyse kötü denebilecek bir kılıkta gelirdi.[24]

İki büyük manevi hocası, Haydn ile Mozart birbirine zıt modeller oluşturuyordu; biri rahat bağımlılığı, biri de rahatlıktan uzak bağımsızlığı temsil ediyordu. Haydn otuz yılı aşkın bir süre Esterházy ailesinin himayesinde olmuş, neredeyse altmış yaşına geldiğinde yaşlı bir üstat olarak sahneye çıkmış ama hiçbir zaman bu sisteme karşı isyan bayrağını çekmemişti. Haydn bir sanatçı olarak gelişiminin, Prens Nikolaus'un sürekli desteği sayesinde kolaylaşmakla kalmadığını, aynı zamanda buna bağlı olduğunu kabul etmiş görünüyordu. Daha sonra biyografi yazarlarından birine, Georg August Griesinger'a söylediği gibi:

> Prensim bütün eserlerimden memnundu, onay görüyordum, bir orkestranın şefi olarak deneyler yapabiliyor, bir efekti neyin güçlendirdiğini, neyin zayıflattığını görebiliyordum, böylece eseri iyileştiriyor, eklemeler yapıyor, bazı yerleri kesiyor, riske girebiliyordum. Dünyadan ayrıydım, yolumda ilerlerken etrafımda kafamı karıştırıp beni gerecek kimse yoktu, bu yüzden de mecburen orijinal oldum.[25]

Haydn'ın çağdaşı olup geride ona dair hatıralarını bırakan iki güvenilir isimden biri olan Griesinger, bestecinin yıllarca başarı kazanmasının kesin göründüğü İngiltere'ye gelmesi için yapılan davetlere direndiğini anlatarak, "Prensi hayatta olduğu sürece, onu bırakamazdı," der.[26] Onun ve bestecinin çağdaşı başka bir isim olan Albert Christoph Dies'in aktardığı başka anekdotlar, bize bestecinin hamilerine duyduğu şahsi bağlılığı ve hamilerinin de ona gösterdiği aynı ölçüde derin sadakat ve cömertliği hissettirir. Her iki taraf da bu uzun ve mutlu beraberlikten neler kazanacağını anlamıştır; Haydn da dengeli ve düşünceli bir tabiata sahiptir. Dies, bestecinin Eisenstadt'taki evinin iki kez yandığını, Prens Esterházy'nin Haydn'ın yanına koştuğunu, "onu teselli edip evi yeniden yaptırdığını, gerekli mobilyaları sağladığını" anlatır, "Prensin cömertliğinden derinden etkilenen Haydn ona borcunu ancak sevgisi, bağlılığı ve esin perisinin doğurganlığıyla ödeyebilirdi," der.[27]

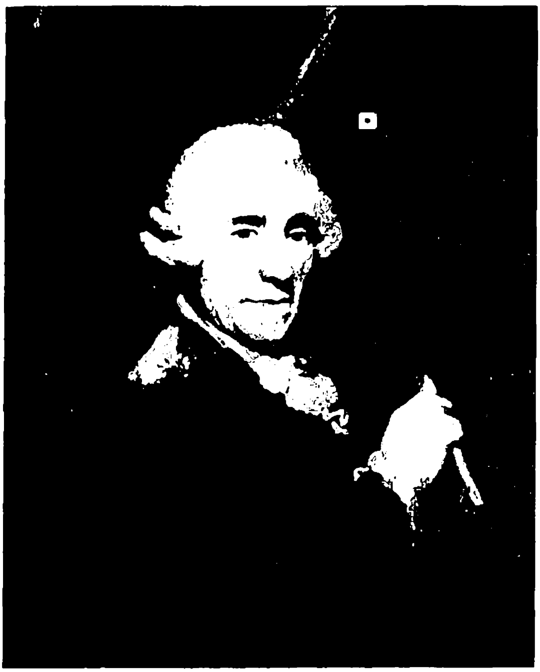
Mozart ise Salzburg'da baskıcı bir ortamda kapatılarak geçen çocukluk yıllarının ardından, çocuk deha olarak kazandığı uluslararası şöhretle ve 1770'lerde yurtdışına düzenlediği birkaç uzun ziyaretle kısmen maya tutmuş, son on bir yılını (1781-91) Viyana'da serbest öğretmen, piyanist ve besteci olarak geçirmiştir. Bir saray ya da kilise ataması olmadan, mesleki durumu tehlikeli ve dengesiz olmuştur. Böyle bile olsa,

Mozart'ın daha çok eskiden olduğu şekliyle sürekli bir yoksulluk içinde resmedilmesi bir çarpıtmadır; Viyana yıllarında geliri hatırı sayılır bir dalgalanma gösteriyordu, kimi zaman madden zor durumda kalıyor, kimi zaman da hali vakti yerinde oluyordu. Fakat Prag, Bonn ve başka yerlerdeki hamileri tarafından çok beğeniliyor olsa da imparatorluk sarayından ya da Viyana'daki başka önemli bir hamiden açıkça hak ettiği bir atamayı alamamıştı. Haydn cömert bir mektubunda Mozart'a henüz "benzersiz yeteneklerine" uygun düşecek büyük bir mevki verilmemiş olmasına hayıflanmıştı.[28]

Beethoven, başta Lichnowskylerin misafirperverliğini kabul etti. Prens Karl, karısı ve erkek kardeşi ona mühim bir şeref konuğu gibi davranıyor, onu pohpohluyorlardı. Beethoven'ın ilk dairesi prense ait bir binada bulunuyordu, prens üst katta yaşıyordu, Beethoven daha sonraları da dairesini onlara yakın olacak yerlerde seçti. Fakat Prens Karl ona ender bulunan bir İtalyan yaylı çalgı seti (şimdi Bonn'da bulunmaktadır) vermiş, yıllık altı yüz florinlik bir maaş bağlamış olsa da Beethoven onun beklentilerine içerliyordu. Her gün saat dörtte akşam yemeği için Lichnowskylerin evinde olmayı reddediyordu; Wegeler'e, "Eve her gün üç buçukta gelip kıyafetlerimi değiştirmek, tıraş olmak, bütün bunları çekmek zorunda mıyım? Hiçbirini yemiyorum!" demişti.[29] 1802'de, öğrencisi Giulietta Guicciardi'nin annesi Kontes Susanna Guicciardi'den bir hediye aldığında öfkesi yeniden parlamıştı. Hediyeyi ödeme yerine alan besteci, kontesi hiddetle azarlamış, gönderdiği mektupta, "Bu jestiniz, sevgili küçük J. [Julia] için yaptığım azıcık şeyi derhal hediyenizle aynı seviyeye getirdi ve bana öyle geliyor ki siz benim borçlu hanemde görüneceğinize, beni size daha borçlu kılmayı dilediğinizi göstererek gururumu kırmak istiyorsunuz," diyerek ona Beethovencı gurur ve ahlak üzerine ağır bir ders vermişti.[30] Gelgelelim tipik bir tavırla kontesle ilişkisini kesmemiş, hediyeye eşlik eden sözleri on kez okuduktan sonra onu kabul etmeye karar verdiğini söyleyerek hediyeyi elinde tutmanın bir yolunu bulmuştu. Kontesi, böyle bir şeyi tekrarlayacak olursa onu "evinde bir daha asla göremeyeceğini" söyleyerek uyarmıştı. Kontese, onun evinde son derece samimi ve özgür davrandığını kesin bir dille belirterek bu seferlik herhangi bir ödeme istemediğini ifade etmiş, "Aynı samimiyeti her yerde, hatta sadece para için bulunduğum yerlerde bile gösteriyorum" demişti.

Haydn

Beethoven için o sıralarda Viyana'da yerleşik olan en iyi yaylı ve üflemeli çalgı icracılarını, ona hamilik eden kişilerin salonlarına sık sık gidip gelen isimleri tanımak önemliydi. Lichnowsky'nin oda müziğine tutkusu sayesinde salonu, yükselmekte olan genç kemancı Ignaz Schuppanzigh'i de ağırlamıştı; Schuppanzigh viyolacı Franz Weiss ile çellocu Nikolaus Kraft'ın da yer aldığı yeni kurulmuş bir yaylı çalgı kuartetinin başındaydı.[31] Dolayısıyla 1790'ların ortalarında tam anlamıyla yerleşiklik kazanmaya başlamış, fakat tek bir yaylı çalgı kuarteti bile yazmamış olan Beethoven, Haydn ile Mozart'ın yaylı çalgı kuartetlerini mükemmel icracıların elinden dinleyebilmişti. Beethoven'ın bir piyanist ve doğaçlamacı olarak şöhreti, onu dönemin başka klavye virtüözleriyle derhal bir rekabet içine sokuyordu. Viyana'ya gelir gelmez, icra etmesi yönünde

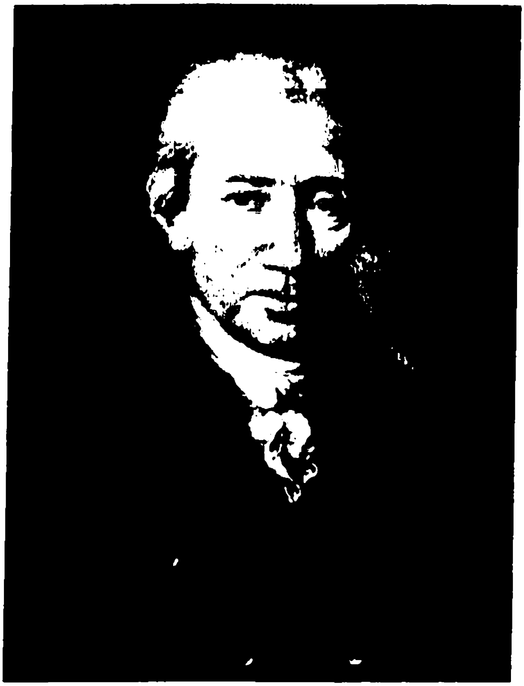


Beethoven'ı öğrencisi olarak kabul eden Franz Joseph Haydn'ın İngiliz ressam Thomas Hardy tarafından, Haydn'ın ilk uzun süreli Londra ziyareti sırasında yapılmış portresi. (Royal College of Music, Londra)

soylulardan gelen davetlere boğulmuştu, bunların çoğunu hor görüyor, davetlerden olabildiğince kaçınıyordu. Beethoven bu gibi durumlarda öfke gösteriyordu; Wegeler 1790'ların ortasında kendisinden çalması istendiğinde Beethoven'ın şöyle davrandığını anlatır:

> Öfkeye kapılıverirdi. O zaman genellikle kederli ve çileden çıkmış bir halde bana gelir parmaklarının ağrımasına, tırnaklarının altında kanının yanarak akmasına rağmen çalmasını istemelerinden şikâyet ederdi... Onu yatıştırmaya, sakinleştirmeye çalışırdım... Onun inatçılığını hiç iyileştiremedim, genellikle de en yakın dostları ve hamileriyle acı kavgalara girmesinin sebebi bu dikbaşlılığıydı.[32]

Aynı inatçı kişisel direniş, öyle görünüyor ki Haydn'la ilişkilerini de zora sokmuştur; gerçi bu kez bu inatçılığa gerçek bir dehaya duyulan saygı da karışmıştı. Her zaman cömert ve nazik olan Haydn, Beethoven'ın daha fazla ilerlemesini sağlamak için ne gerekiyorsa yapmıştı. Geçmişte Ignaz Pleyel ve Sigismund Neukomm gibi yetkin öğrencilere ders vermişti ama öğrencileri arasında ne Beethoven kadar yetenekli ne de onun kadar çileden çıkmaya hazır mizaçta biri olmuştu. İlişkilerini karmaşıklaştıran şey, her şeyden de çok Haydn'ın zaten uzun ve muazzam derecede başarılı olan kariyerinde yeni bir genişlemenin olmasıydı: Her şeyden de önce 1791-92 döneminde, sonra yine 1794-95 döneminde İngiltere'ye yaptığı ziyaretler; İngiltere'de büyük bir sanatçı olarak kabul görmesi; orada verdiği konserlerde yeni eserlerini, en başta da Londra senfonilerini icra etmek üzere kendisine verilen büyük görevler; uzun yıllar boyunca Kappelmeister olarak görev yapmasının sona ermesinin ardından gelen özgürlük ruhu, bu döneme damgasını vurmuştu. 1790'larda aklı başında hiç kimse, öğrencisi ne kadar yetenekli olursa olsun, Haydn'ın bütün kalbiyle kendini kontrpuan egzersizlerini düzeltmeye adamasını bekleyemezdi; bestecinin de buna ne zamanı ne de meyli vardı. 1793'ün başlarında Beethoven, Haydn'la yaptığı kontrpuan çalışmalarında bir yere varamıyordu. Daha sonra Johann Schenk'in belirttiği üzere "altı ayı aşkın bir süredir çalışıyorlardı ve hâlâ birinci egzersizdelerdi."[33] Beethoven 1793'te bir ara Schenk'le birlikte çalışmaya başladı; Schenk düzgün bir gezgin besteciydi, Johann Joseph Fux'un klasiği *Gradus ad Parnassum*'u bestecinin ellerine vermiş, birkaç ay boyunca onun kontrpuan egzersizlerini düzeltmek için yoğun çaba sarf etmişti; "bu süre zarfında Beetho-



On sekizinci yüzyılın ünlü kuramcılarından, 1794'te Beethoven'ın kontrpuan hocası olan Johann Georg Alhrechtsberger. (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viyana)

ven ikili kontrpuanı tamamlamıştı." Schenk'in daha sonraki ifadelerine göre, bu düzenlemenin Haydn'dan gizli tutulmasında ısrar eden kendisi olmuştu; Beethoven belli ki onunla da derslerine devam ediyordu. Ocak 1794'te Haydn Londra'ya beraberinde Beethoven olmaksızın döndüğünde (söylentilere bakılırsa birlikte gideceklerdi), Beethoven ileri kontrpuan dersleri için Haydn'ın bilgisi dahilinde ya da değil, ünlü kuramcı ve öğretmen Johann Georg Albrechtsberger'e başvurmuştu. Beethoven, Albrechtsberger'le haftada üç ders yapıyordu, ayrıca Schuppanzigh'le de çalışıyor, muhtemelen ondan da keman dersleri alıyordu.

Albrechtsberger'in titizliği ve pedagojik ayrıntılara gösterdiği özen örnek teşkil edecek cinstendi. Beethoven bir yere hazırlanmamış bir akor yazmış ve kenara düştüğü bir notta, "Buna izin var mı?" diye sormuştu.[34] Kompozisyon disiplinlerinin en talepkâr olanı ve kuvvetlisi –to-

nal kontrpuan– üzerine çalışma deneyimi yararlıydı çünkü Beethoven'a 1793-94 döneminde ustalığını rahatlıkla gösterdiği klavye icrasından, doğaçlamadan, serbest kompozisyondan edinemeyeceği bir disiplin sağlıyordu. Nottebohm'un değerli özetinde belirttiği üzere, bu dönemde yaptığı çalışmalar,

> onu yeni biçimler ve ifade yolları bakımından zenginleştirmiş, yazım tarzına bir değişiklik getirmişti. Sesler daha büyük bir melodik akış ve bağımsızlık kazanmıştı. Müzikal dokuda eskiden var olan şeffaflığın yerini bir matlık almıştı. İki ya da daha fazla sesin homofonik polifonisinden gerçek bir polifoni doğmuştu. Eski eşlik biçimi, yerini kontrpuana daha büyük ölçüde dayanan obbligato* tarzı yazıma bırakmıştı. Beethoven polifoni ilkesini kabul etmişti; bölümleri yazması daha sade bir hal almıştı, ayrıca dikkat çekici bir şey de derslerden hemen sonra yazılan bestelerin Beethoven'ın bestelediği eserlerin en sadeleri arasında yer almasıydı. Doğru, bu dokuda hâlâ Mozart modeli parlıyordu ama bu modeli figürasyon sanatından çok biçimde ve obbligato tarzıyla ancak dolaylı bir ilişki içindeki diğer şeylerde arıyorduk. Benzer şekilde başka etkilerden de bahsedebiliriz, mesela Joseph Haydn'ın etkisinden...[35]

İlk dönemlere ait "Kafka" koleksiyonunda yer alan, klavye için yazılmış Do Majör bir füg pekâlâ bestecinin Albrechtsberger'le çalıştığı döneme ait olabilir. Yaylı çalgı kuartetleri için yazılmış, ilk dönemlere ait bazı füg parçaları, bunların yanı sıra tamamlamış olduğu eserlerde yer alan, fügü andıran birçok pasaj örneği de Beethoven'ın kontrpuan üzerine yaptığı çalışmaların önemini gösterir.[36]

Beethoven'ın Haydn'la ilgili duygularına gelince... Sanatsal yargılarıyla kişisel yargıları arasında bir ayrım yapmamız gerekir. Müzikal açıdan değerlendirildiğinde, Beethoven'ın en üst düzeyde yer alan bir üstat olarak Haydn'a saygı duyduğuna hiç kuşku yoktur. Beethoven'ın ondan çok şey öğrendiğini, "Emilie M."ye yazdığı mektupta olduğu gibi sonradan söylediklerinin yanı sıra, müziğinin büyük bölümünde de görürüz. Çocuk Beethoven, Mozart'ı özümseyip taklit etmek üzere yetiştirilmişse de Haydn'ın senfonilerini ve oda müziklerini biliyor, bunlara büyük değer veriyordu; bunların bazılarını kopyalamıştı; Haydn'dan yaratıcılığı keskinleştirmenin, müzikal fikirler, deyimler ve paragrafların kuvvetini

---

* Bir müzik yapıtında ana melodiden sonra bağımsız ve ikinci derecede önemli konçertant parti – ç.

artırmanın yollarını öğrenmiş, onun biçimle ve ifade tarzıyla ilgili bazı yeniliklerini doğrudan taklit etmişti. İlişkilerinin kişisel tarafı pek kolay olmamış gibi görünüyor; Haydn muhtemelen haşinliğine tepki gösterdiği için bu aksi genç adamdan "Büyük Moğol" diye bahsediyordu.[37] Şurası kesin ki Haydn'ın da ona sinir olmak için sebepleri vardı. Beethoven Bonn'dan geldikten sonra ihtiyacı olduğunda Haydn'dan mali destek almış ve prensle ilişkisinde onun yardımına başvurmuştu ama bazı eserlerinin yazım tarihi (Bonn'da mı yoksa Viyana'ya geldikten sonra mı) hakkında onu yanıltmıştı.

Aralarında kapatılamaz bir kuşak farkı bulunuyordu, kişiliklerinin yanı sıra sosyal, entelektüel, siyasi bakışlarında da büyük farklılıklar vardı. Yine de Haydn İngiltere'ye yaptığı ikinci ziyaretinden döndükten sonra da Beethoven'ı tilmizi olarak görmeye devam etti. Konserlerinden birinde Beethoven'ın çalmasına izin verdi ve alınganlığına rağmen onu kayırmayı sürdürdü. Haydn Opus 1 No. 3 Do Minör Trio'yu eleştirmiş, eleştirisinin gerekçesini Ries'e şöyle açıklamıştı: "Bu trionun genel dinleyici kitlesi tarafından bu kadar çabuk ve kolayca anlaşılacağına, bu kadar beğeniyle karşılanacağına inanmamıştım."[38] Beethoven'ın Haydn'ın tepkisini kıskançlık olarak yorumlaması, eleştirilere ve kesinlikle de Haydn'dan gelen eleştirilere karşı gösterdiği aşırı duyarlılığa gayet iyi oturmaktadır. Her iki tarafın da diğerinden rahatsızlık duyması, sanatsal bakımdan doğuştan gelen farklılıklarından kaynaklanıyordu. Beethoven'ın bazı eserlerinde her şeyi silip götüren orijinallik ve duygusal gerilim o kadar kuvvetliydi ki Haydn için bunları tam anlamıyla kabul etmek zor olsa gerekti.[39] Yine de Beethoven Haydn'ın takdirini kazanmaya ihtiyaç duymuş olsa gerek; sadece onun şöhreti ve büyüklüğü yüzünden değil, Haydn'ın deneyimini, birikimini ve orijinalliğini sezdiğinden de. Bu anlamda Seyfried'in sözleri çarpıcıdır: "Beethoven bir tür endişe yaşıyordu çünkü Haydn'ın onaylamayacağı bir yol tutmuş olduğunun farkındaydı."

Viyana'ya gelmesinin üstünden dört yıl geçmeden, Beethoven şehrin müzik kahramanı olarak kabul görmüştü. Johann Ferdinand von Schönfeld tarafından hazırlanan, Viyana'nın o dönemki müzik dünyasının araştırıldığı ve hayattaki müzisyenlere dair kısa eleştirel değerlendirmelere bir bölümün ayrıldığı 1796 tarihli bir kitapta, bu hükmü açıkça görürüz. Bu müzisyenler arasında her ikisi de 1730'larda doğmuş olan Albrechts-

berger ve Johann Baptist Vanhal gibi emektarlardan başlayarak, Joseph Weigl, Ignaz Umlauf, Leopold Kozeluch, Antonio Salieri ve Anton Wranitsky gibi kırklı, ellili yaşlarını sürmekte olan bestecilere ve Franz Xaver Süssmayr ile Leopold Mozart'ın öğrencisi olan Joseph Wölffl gibi daha genç müzisyenlere de yer verilmişti. Wölffl parlak bir piyanistti, Beethoven'dan biraz gençti ve açıkça ona rakipti, gerçi 1793'te bir dizi piyano sonatını ona ithaf ederek hayranlığını göstermişti. 1799'da Baron Wetzlar'ın evinde Beethoven ile Wölffl arasında bir piyano yarışması düzenlendi, taraflar bir süre iki ayrı piyanoda oturarak birbirlerine verdikleri temalar üzerine doğaçlamalar yaptı.[40] Seyfried'in belirttiği üzere, "Beethoven daha o zaman bile gizemli ve kasvetli olana eğilimini yadsımıyordu," Wölffl ise, "Mozart ekolünde eğitilmişti ve sakindi."[41]

Schönfeld'in çıkardığı hiyerarşide Mozart yer almıyordu, çünkü yalnızca hayatta olan bestecilere yer verilmişti. En uzun makale ve en büyük övgüler, hiç azalmayan üretkenliği yüzünden yaşayan en büyük üstat olarak resmedilen Haydn'a ayrılmıştı. Schönfeld, muhtemelen görüşleri Beethoven lehinde etkilemek isteyen hamilerin bakış açısını yansıtarak (fakat Haydn'ı da rencide etme riskine girmeden) genç "müzik dehasını" Haydn'dan sonraki sıraya yerleştirmiş, kendi kuşağından gelen insanların önüne geçirmişti. Geriye dönüp de bakıldığında, kitapta anlatılan kırk küsur besteciden yaklaşık yarısının bir öneminin olmadığı görülmektedir, bugün bu bestecilerden sekizi ciddi bir araştırmaya değer bulunmaktadır (eleştirmenlerin bugünkü bestecilere ilişkin değerlendirmelerini okurken durup düşünmemizi gerektirecek bir sonuçtur bu). Fakat yaratıcı birkaç besteci arasında Beethoven'ın Haydn'ın vârisi olduğu açıktı:

> Müzik dehası Beethoven, son iki yılda Viyana'ya yerleşmeyi seçti. İcrasının olağandışı hızı yüzünden çok geniş kesimlerce takdir ediliyor, en büyük zorlukların üstesinden kolayca gelivermesiyle de şaşırtıcı bulunuyor. Öyle görünüyor ki müziğin mabedine çoktan girmiş, titizliği, hissedişi ve zevkiyle kendini fark ettiriyor; buna bağlı olarak da şöhreti hatırı sayılır bir yükseliş gösteriyor. Sanata duyduğu gerçek aşkın canlı bir kanıtı, müzik sanatının kutsal sırlarıyla ilgili olarak el almak için kendini ölümsüz Haydn'a teslim etmiş olmasında yatıyor. Büyük üstat, yokluğu sırasında Beethoven'ı Albrechtsberger'a emanet etti. Böyle büyük bir dehanın kendini böyle mükemmel üstatların kılavuzluğuna bırakmasından neler beklenmez ki! Şimdiden onun elinden çıkmış birkaç güzel sonat var, en sonuncusu özellikle dikkat çekici bulunuyor.[42]

Bir Prens ve Bir Kral İçin Çalmak

Beethoven 1796 yılı başında, altı hafta sürmesi tasarlanan ama altı aya uzayan bir konser turnesi kapsamında Prag'a, ardından Berlin'e gitti; yol üzerinde Dresden ve Leipzig'de kaldı. Besteci bu planları Lichnowsky'yle birlikte hazırlamıştı; prens tıpkı aynı güzergâhta Mozart'a eşlik ederken yaptığı gibi Prag'a kadar ona eşlik etmiş, daha ileriye geçmemişti.[43] Beethoven Prag'a geldiğinde, bu güzel ve tarihi Bohemya başkentinin Mozart'a kucak açmış, *Figaro*'ya bayılmış ve 1787'de *Don Giovanni*'nin, 1791'de de *La Clemenza di Tito*'nun prömiyerlerine ev sahipliği yapmış olduğunu biliyordu. Prag'da *Das goldene Einhorn* [Altın Boynuzlu At] adlı bir handa kalan besteci, Lichnowsky ile Mozart'ın 1789'da kaldığı odalardan birinde bulunuyor, muhtemelen de Mozart'ın yatağında yatıyordu. Kardeşi Johann'a Prag'dan şu satırları yazmıştı:

> Öncelikle iyiyim, çok iyiyim. Sanatım bana dost ve şöhret kazandırıyor, daha ne isteyebilirim ki? Bu sefer iyi para kazanacağım.[44].

Besteci Prag'da bulunduğu sırada, Metastasio'nun bir metni olan *Ah, perfido* üzerine, soprano ve orkestra için büyük bir konser aryası olan Opus 65'i bestelemişti. Praglı bir şarkıcı ve hami olan Kontes Josephine de Clary'ye ithaf edilmiş olsa da muhtemelen Josefa Dussek düşünülerek bestelenmişti; Dussek bu aryanın ilk icrasını o yıl Leipzig'de gerçekleştirmişti. Mozart, Dussek'e hayrandı ve onun için muhteşem bir konser aryası olan "Bella mia fiamma"yı yazmıştı, bu arya Beethoven'ın modeli olmuştu.[45] Beethoven Prag'da aralarında Opus 71 Üflemeli Sekstet ile Opus 49 No.2 Piyano Sonatı'nın da bulunduğu birkaç küçük eser yazmış, bunu en azından bir konserde, 11 Mart 1796'da çalmıştı. Nisan ayında Prag'dan Dresden'e, oradan da Leipzig'e geçti; iki kent de zengin geleneklere sahipti; Leipzig özellikle Johann Sebastian Bach'ın kariyeri açısından önemli olmuştu.[46] Beethoven bir hafta kalıp genel bir beğeni kazandığı Dresden'de Saksonya Prensi için, bir seferinde bir buçuk saat çaldı.[47] Leipzig'de geçirdiği günlere dair az şey biliyoruz ama Bach'ın başlıca faaliyet sahnesi olup hatırasının mabedi haline gelmiş Thomaskirche'yi kesinlikle ziyaret etmiştir.

Beethoven mayıs ayında Alman kentlerinin açık arayla en gelişmişi olan, Prusya'nın başkenti Berlin'e geldi. Burada şaşırtıcı derecede uzun bir süre boyunca, temmuz ayına kadar kalıp müzisyenler ve yeni hamilerle bağlantılar kurdu. Saray, Prusya'nın daha yenice taç giymiş kralı II. Friedrich Wilhelm'in kişisel yetenekleri ve ilgileri sayesinde çekici bir müzik merkeziydi. Büyük Frederick'in yeğeni ve halefi olan Friedrich, pek siyasi bir figür olmasa da kendini adamış amatör bir müzisyendi. Küçüklüğünde Carlo Graziani'yle çello çalışmıştı. Tahta çıktığında aralarında başka ünlü çellistlerin de bulunduğu mükemmel icracılarla ilişki kurmuştu. Bunlardan biri, yerleşik olduğu İspanya'da yazdığı elliyi aşkın eseri saraya ithaf eden Luigi Boccherini'ydi; bir diğeriyse Fransa'dan Berlin'e taşınmış olup prensin çello öğretmenliğini üstlenen ve sonra da kraliyet oda müziği şefi olan Jean Pierre Duport'du. Daha da büyük bir virtüöz, Jean Pierre'in kardeşi Jean Louis Duport'du; Jean Louis 1790'da Fransa'dan ayrılmış, Berlin'deki kardeşinin yanına gelmişti. Beethoven, Duport kardeşlerle 1796 baharının sonlarında tanıştı; Jean Louis için ilk yıllarına ait en orijinal eşlikli sonatlar arasında yer alan Opus 5'in iki çello sonatını yazdı ve bu sonatı onunla birlikte sarayda icra etti.[48]

Carl Philipp Emanuel Bach'ın yüzyıl ortasından ölümüne dek başlıca figür olduğu Berlin'de saray müziği sahnenin ancak bir kısmını oluşturuyordu. Burada canlı bir opera vardı, daha özel oda müziği ve dini müzikse çoğunlukla hamilerin evlerinde çalınıyordu.[49] Beethoven haziran ayında, büyük bir koral cemiyet olan Berlin Singakademie için çalmaya davet edildi; onlara bir füg temasını o kadar başarılı bir biçimde "fantezileştirdi" ki bir hafta sonra bir kez daha davet edildi.[50] Viyana'da birkaç ay önce basılmış Opus 2 No. 2 La Majör Piyano Sonatı'nın kopyaları eline ulaştığında, Singakademie'nin müdürü Carl Friedrich Christian Fasch'a imzalı bir kopya verdi.[51]

Bu yolculuk Beethoven'ın dört önemli müzik merkezine açılmasını sağladı; bunlardan biri kraliyet tahtıydı ve hepsinde de Viyana'dan ayrılmaya karar verecek olursa onun için yararlı olabilecek hamiler bulunuyordu. O yılın sonraki aylarında konserler vermek üzere Pressburg'a (bugün Bratislava) ve Peşte'ye (bugün Budapeşte'nin bir bölümü) gitti. İki yıl sonra, Ekim 1798'de Prag'a tekrar gelip ilk piyano konçertolarını icra etti. Viyana'daki konumunu sağlamlaştırmıştı, artık dönemin en parlak besteci-piyanisti olarak şöhretini duyurmak istiyordu.

Yayın Dünyasına Atılmak

Beethoven'ın Viyana'daki ilk yıllarının zirve noktası, Temmuz 1795'te, Opus 1'in, Mi Bemol, Sol ve Do Minör üç piyano triosunu (gayet yerinde bir tavırla) Lichnowsky'ye ithaf ederek yayınlaması oldu. Müzik piyasasına giden yol artık açılmıştı, bu ilk eserlerinin basılmasıyla birlikte şöhretinde de bir sıçrama olmuştu. Nasıl ki Beethoven, onunla ilişkileri sayesinde birçok haminin tanınmasına vesile olan ilk besteciyse, aynı zamanda hayatı boyunca müziği kimi zaman rakip basımlarla, düzenli olarak basılan ilk büyük bestecidir. Yayıncılar piyasayı okuyabiliyorlar ve onun eserlerinden kâr etmeye bakıyorlardı.

Beethoven'ın yayıncılarla ilişkileri, uzun yıllar boyunca bir hayli dikkat sarf ettiği bir alan olmuştur. Bu ilişkiler, kariyeri geliştikçe giderek daha karmaşık bir hal almış, nihayetinde bir sanatçının eserlerini yaygınlaştıran kimselerle girebileceği en tuhaf iş anlaşmalarından bazılarını doğurmuştur. Son derece gururlu ve geçimi için müziğinin satılmasına bağımlı olan besteci, bütün hayatı boyunca yayınlarını idare etmek ya da idare etmeye çalışmak için çok büyük çaba sarf etmiştir.[52] 1790'larda imajı yükselmekte olduğundan, yayıncılar etrafında dört dönüyordu. Beethoven Kasım 1793 gibi erken bir tarihte, Eleonore von Breuning'e gönderdiği, Mozart'ın "Se vuol ballare" adlı eseri üzerine yazdığı varyasyonları (WoO 40) ona ithaf ettiğini bildirdiği mektubunda, "Viyana'daki insanlar bu küçük eseri yayınlamam için başımın etini yiyor," diye yazmıştı.[53] Yedi-sekiz yıl sonra, şehirdeki matbaalar düzenli olarak yeni eserlerini basıyor olacaktı.

Bu ilk yıllarında başlıca yayın kanalı, Viyana'da 1766'da kurulmuş saygın bir yayınevi olan Artaria'ydı. Artaria, Haydn'ın eserlerinden 300'ü aşkın basım yapmış, Mozart'ın da seksen üç eserinin ilk baskısını yapmıştı. Beethoven'ın kariyerini onlarla açması, açık bir statü işaretiydi; opus numaralı eserlerinden –hayatı boyunca önemli bulduğu eserler– ilk sekizinin Artaria tarafından 1795 ile 1797 arasında basılmış olması bu ilişkinin iyi bir ilişki olduğunu da gösteriyor. Daha sonraları, Avrupa çapında yayınlar yapıyor olduğunda bile, Artaria birçok minör eserini, ama bunların yanında çok önemli bir eseri olan Opus 106 *Hammerklavier*'in de 1819'da ilk basımını yayınlamıştı. 1790'ların sonunda Beethoven, Johann Traeg, Giovanni Cappi, Johann Eder,



Kohlmarkt (Kömür Pazarı), Viyana'nın önemli bir caddesi. Sağ arka planda, Domenico Artaria'nın müzik dükkânı görülüyor. Artaria Beethoven'ın ilk piyano sonatı ve oda müziği eserlerinin birkaçını (Opus 1'den 8'e kadar) yayınlamıştı. (Historisches Museum, Viyana.)

Franz Hoffmeister ve Tranquillo Mollo gibi Viyanalı rakip yayıncılara geçti. Schubert gibi birçok çağdaşına kapalı olup onun rahatça aktığı bu yayıncılık yolları, üretkenliğiyle yan yana ilerliyordu. Beethoven'ın Haziran 1801'de Wegeler'e yazdığı üzere:

> Bestelerim bana iyi gelir getiriyor; çıkarabileceğimden daha fazla iş teklifi geldiğini söyleyebilirim, dahası her bestem için altı-yedi yayıncıya güvenebilirim, daha bile fazlası, onları isteyip istememek bana bağlı. İnsanlar artık bir anlaşma yapalım diye gelmiyor, ben fiyatımı belirliyorum, onlar da ödüyor.[54]

Bütün bu anlaşmalar sonucunda, Beethoven bestecilik ve yayıncılığı başından beri geniş ölçekli tek bir girişim olarak düşünmüştü. Tamamlanmış eserlerinden elyazması dosyasında kalanların sayısı pek azdı; kaliteleri yüksek olmasa bile. Para kazanma ihtiyacına ve kendini halka mümkün olduğunca farklı görünümler altında sunma güdüsüne sık sık boyun eğen Beethoven, herhangi bir opus numarası vermediği [Alm.

"Werke ohne Opuszahl" teriminin kısaltması olarak WoO-e] önemsiz eserlerini ayrım gözetmeksizin koyduğu uzun bir listeyi bilinçli olarak yayınlamıştı.[55] Opus numaralarının sıralamasını düzenlemeye çalışmıştı ama o kadar fazla yayıncıyla uğraşırken, arada birkaç atlama olmuştu; buradan da anlaşıldığı üzere, hayatı boyunca yayınlanan 135 opus numaralı eserden dördü asılsızdır. Opus 41 ve Opus 42 ilk yıllarına ait piyano ve başka enstrümanlar için yazılmış iki triosunun başkaları tarafından yapılmış korsan düzenlemeleridir; Opus 63 ve Opus 64 ise yaylı çalgılar için yazılmış oda müziği eserlerinin yetkisi dışında yapılmış düzenlemeleridir. Beethoven opus numaralarını önemli eserlerine vermeye çalışmışsa da zaman zaman Viyana'da Steiner tarafından basılan küçük şarkısı, Opus 100 "Merkenstein" gibi yeni fakat önemsiz eserlerini de sıralamaya dahil etmiştir. Sonraki yıllarda dahi, ilk dönemlerine ait ikinci sınıf eserlerini yayınlamanın cazibesine teslim olacaktı. Aslında Bonn'da yazılmış olan, Opus 4 Yaylı Çalgı Kenteti olarak yenilenen Opus 103 Üflemeli Kenteti'nin 1819'da Artaria tarafından yayınlanması tasarlanıyordu; fakat eser ancak 1830'da, Breitkopf & Härtel tarafından Opus 103 numarasıyla yayınlandı. Opus 4 Kenteti (1819, Artaria) Opus 1 No.3 Do Minör Piyano Trio'sunun bir düzenlemesidir; Beethoven'ın eserin basımında ironik bir dille belirttiği üzere, başta Herr Kaufmann tarafından yapılmış olan bu düzenleme besteci tarafından "berbat bir sefaletten çıkarılıp bir ölçüde saygınlığa kavuşturulmuştu."[56]

Yazarların haklarının pek az kontrole tabi tutulduğu ya da hiç tutulmadığı, telif hakları yasalarının ortaya çıkması öncesindeki bu dönemde, bir bestecinin bir yayından kazanabileceği tek şeyin bir seferlik bir ödeme olduğunu unutmamalıyız. Yayıncılar yayından hemen sonra hızlı bir satış süreci yaşanmasını ancak umut edebiliyorlardı, kendilerini ya da yazarı besteciye hiçbir şey ödememiş olan, yapabildiklerinde orijinal fiyatı düşürecek olan başka girişimcilerin gerçekleştirdiği korsan baskılardan korumalarının bir yolu yoktu. Gottfried Christoph Härtel'in 1802'de Beethoven'a yakındığı üzere, "Almanya'da her ilginç eserin yayınlanmasıyla birlikte, bugünlerde genellikle korsan yayıncılar onları izliyor, bu yüzden de baskılara onlar kadar düşük fiyat veremeyen meşru yayıncılar, korsanların yaptığı satışın onda biri kadarını bile yapamıyor"du.[57] Buna bağlı olarak, yayıncılar büyük risklere giriyorlardı; uzun, karmaşık ve zor eserleri yayınlamaya gönülsüz davranma-

ları da anlaşılabilirdi. Beethoven daha kolay eserlerini yayınlayacağına söz vererek, onları satma ihtimali daha az olan büyük bestelerini yayınlamaya ikna etmeye çalışacaktı; yayıncılarla yazışmaları hâlâ tamamlanmamış olsalar bile hazır olduğunu söylediği beste teklifleriyle bezenmişti. Sıklıkla daha büyük çalışmalarını, özellikle de dini müzik eserlerini elden çıkarmak için sabit bir meblağa denk düşen bir birimmiş gibi bir eserler demeti teklif ediyordu. 1803 tarihli oratoryosu *İsa Zeytin Dağı'nda* o dönemde başlıca yayıncısı olan Breitkopf & Härtel tarafından kabul edilmesi için yıllar süren çabanın ardından neden ancak 1811'de yayınlanabildiğimi bu durum açıklıyor.

Müzik basımının standart yöntemi el baskısıydı, yani müzik bakır levhalara uzmanlar tarafından oyuluyordu; bu uzmanların işi porteleri levhalara düzgünce yerleştirmek, nota başlarını basmak, notasyondaki bütün ayrıntıları oymak, bir metin varsa, harf ıstampaları kullanarak bu metni levhaya yerleştirmekti. Yayıncılar bu levhaları saklıyor ve satabileceğini düşündükleri kadar kopya basıyorlardı. Dolayısıyla her "basım" yayıncının belli bir dönemde hazırladığı bir takımdı, basımın büyüklüğü de eserin olası satış rakamına göre farklılık gösteriyordu. Örneğin Opus 70 iki piyano triosunun ilk basımı 100 kopyadan oluşuyordu; Opus 81a (*Lebewohl*) Piyano Sonatı'nın ilk basımıysa bu rakamın beş katıydı; ne var ki bu basım kısa süre önce icat edilmiş olan litografi yöntemi kullanılarak yapılmıştı.[58] Çoğunlukla Beethoven ya da diğerleri tespit edinceye kadar, uzunca bir süre boyunca basılı versiyonlarda yapılmış hatalar öylece kalıyordu. Beethoven'ın yayıncılara yazdığı mektupların birçoğunda, taslakları okurken (onun taslak okuması da kesin ve titiz olmaktan uzaktı) gördüğü hataların listeleri bulunur; fakat yayıncılar kısa süre sonra çıkacak korsan basımlarla satış kaybına uğrayacaklarından korkarak pek az düzeltmeye gitmişlerdir. 1809'da Opus 69 La Majör Çello Sonatı'nın ilk kopyalarını düzelten besteci Breitkopf & Härtel'a basım hatalarının bir listesini göndermiş, onlara bu basım hatalarını Viyana'da "gazete"de yayınlayacağını söylemiştir:

> ...eseri almış olanların bu listeye de sahip olmasını sağlamaya çalışıyorum. Bu da daha önce tecrübe etmiş olduğum şeyi, benim elyazmalarımdan basılan eserlerin daha doğru oyulmuş olduğunu doğruluyor. Muhtemelen elinizdeki kopyada birçok basım hatası vardır, fakat yazar müziğini incelerken aslında hataları gözden kaçırıyor.[59]

Bu sorunlar aslında hayatı boyunca hiç çözülmedi. 1811 tarihli bir mektubunda, *Egmont* Uvertürü'nün solo piyano için bir düzenlemesini gönderme vesilesiyle Breitkopf & Härtel'ı şiddetle suçlamıştır: "Hatalar, hatalar, siz kendiniz eşi menendi olmayan bir hatasınız! Eserlerimin bir hatalar silsilesi gibi çıkmamasını sağlamak istiyorsam, oraya kopyacımı göndermem ya da bizzat benim gelmem gerekecek."[60] Bu sıkıntıların yanı sıra, daha önceki eserleri de Viyana'daki yerel yayıncıların çabaları sayesinde hızla yayınlanmıştı; bazı basımların (özellikle de oymabaskı standartları çok yüksek olmayan Artaria'nın yaptığı basımlar) çok kalitesiz olduğuna bakılırsa Beethoven'ın hayal kırıklığını tahmin edebiliriz.

4. Bölüm

Viyana'da Geçirdiği İlk Yılların Müziği

Daha Önceki Eserlerin Gözden Geçirilmesi

On sekizinci yüzyılın sonunda genç bir bestecinin olgunluğuna giden yol, onun doğal yeteneklerine; günün janrları, biçimleri ve üsluplarına dair sezgisel bir kavrayışı olmasına ve geleneksel müzik disiplinlerinde, hepsinden de önemlisi hâlâ birbirinden ayrı alanlar olan armoni ve kontrpuan konusunda sağlam bir temeli olmasına bağlıydı. Beethoven Viyana'ya geldiğinde, kontrpuanda ustalık hariç bunların hepsi kendisinde bol bol vardı; o da hemen hummalı bir çalışmayla bu açığını kapatmaya koyuldu. Önce Haydn'la, sonra Schenk'le ve en nihayetinde Albrechtsberger'le kontrpuan çalışmaları yapan besteci, Viyana'daki ilk iki yılında kesin bir başarı gösterdi. Sonu gelmez sayıda kontrpuan egzersizi tamamladı, eserlerine bir kontrpuan boyutu katmak için yeni çabalarda bulundu ve C.P.E. Bach'ın *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Klavyeli Çalgılar Çalmanın Doğru Yolu Üzerine Deneme], Kirnberger'in *Kunst des reinen Satzes* [Disiplinli Beste Yapma Sanatı] gibi müzik teorisi klasiklerini ve Daniel Gottlob Turk ile Albrechtsberger'in risalelerini çalıştı.[1] Bu çalışmaların hepsi de daha önceki yıllarda Neefe'nin kendisine verdiği teorik yazılara açılmasının ve *Das Wohltemperierte Klavier*'de Bach'ın fügdeki ustalığıyla tanışmasının üstüne çıktığı basamaklar olmuştu.

Beethoven Viyana'daki ilk yıllarıyla ilişkilendirilen birkaç esere Bonn'da başlanmıştır, hatta bazılarının ilk versiyonları orada tamamlanmıştır. Haydn, Kasım 1793'te genç Beethoven'a mali destek bulmaya yardımcı olmak üzere prense yazdığında, Beethoven'ın önceki aylarda Viyana'da bestelemiş olduğu birkaç eseri de eklemişti; bu eserler arasında bir kentet, "sekiz sesli bir parti" (bir üflemeli oktet, muhtemelen Opus 103), bir obua konçertosu, bir dizi varyasyon ve bir füg bulunuyordu. Prens bir ay sonra, füg dışında bütün bu eserlerin aslında Bonn'da,

Beethoven'ın şehirden ayrılması öncesinde bestelenip icra edildiğini belirten öfkeli bir cevap göndermişti. Amatör bir müzisyen olarak saygıya layık cesareti dikkate alındığında Max Franz'ın hafızasından kuşkulanmak için bir sebebimiz olmadığına göre, Beethoven'ın Bonn'dayken zamanı geldiğinde Viyana'ya götürmek üzere yeni eserlerinden oluşan bir portföy hazırladığı açıktır. Üflemeli okteti gibi, bu eserlerden geriye kalanlar, onun 1780'lerin başından itibaren beste tekniklerinde kaydettiği ilerlemeyi göstermektedir.

Anekdot niteliğindeki kanıtlar, eskizler ve revizyonlar Beethoven'ın Viyana'daki ilk yayını, 1795 yazında çıkmış olan Opus 1 üç piyano triosu öncesindeki gelişiminin hızını tahmin etmemizi mümkün kılmaktadır. Beethoven Bonn'da Si Bemol Majör bir piyano konçertosuna başlamıştı, bu konçerto daha sonra İkinci Piyano Konçertosu haline gelmişti, gerçi bu eser üzerine yaptığı çalışmalarının çoğunun tarihi ilk piyano konçertosundan önceye denk gelir. Si Bemol konçertonun taslakları 1787 ile 1789 arasında, bestecinin Bonn Hofkapelle'yle yapacağı icra için hazırlanmıştı.

Başka birkaç eserin ilk versiyonlarının da tarihleri 1793 olarak verilebilir; Viyana'da geçirdiği ilk yıldır 1793. Bu eserler arasında, bu gruptaki en eski eser olabilecek Opus 1 No. 1 Piyano Triosu da bulunmaktadır.[2] Beethoven o sıralarda muhtemelen Opus 2 üç piyano sonatının ilki üzerinde de çalışıyordu; Opus 2 No. 1 çalkantılı kontrastları, çarpıcı gerilim ve gevşeme örüntüleri, klavye için eser yazımında o sıralarda Dussek, Clementi ve Haydn tarafından geliştirilmekte olan yeni ve ağır üslupların açık yansımalarıyla güçlü bir piyano sonatıdır.

Opus 2 üç piyano sonatının ileriye doğru atılmış bir adım anlamına gelmesi, daha önce de görmüş olduğumuz üzere Beethoven'ın bunlardan ikisinde kullandığı malzemeyi doğrudan 1785 tarihli piyano kuartetlerinden almış olmasını çok daha dikkat çekici kılar. Beethoven'ın bu malzemeyi kullanması, ilk olgunluğunun derindeki köklerinin Viyana'daki ilk yıllarından on yıl önceye uzandığını göstermektedir. Bonn'da tamamlamış olduklarına yakından bakacak olursak, Mi Minör Piyano Sonatı da dahil olmak üzere, Viyana'daki ilk yıllarına ait eserlerinin bazıları artık sonraki üsluplarının biraz radikal habercileri olmaktan çıkar, daha çok döngüsel sonatlar ve oda müzikleri yazma yönündeki ilk çabaların son derece duygu yüklü ve bütünleşmiş zirve noktaları olarak görünmeye başlar. 1785'teki gençlik çalışmaları, bugün geriye dönüp bakıldığında on dört yaşındaki bir çocuk için dikkat çekici bir orijinallik

göstermektedir. Beethoven'ın ilk beste üslubu, Tovey'nin bir keresinde ileri sürdüğü üzere, onun "Mozart'ın kaynaklarını Haydn'ınkilerin içinde çoğalttığını"[3] göstermektedir. Bu doğru bir saptamadır ve geri plandaki model olarak Mozart'ın vurgulanması da 1794-95'te Beethoven'ın, Haydn'ın yaylı kuartetleri ile ilk altı Londra senfonisinden (No. 93'ten 98'e kadar) çok ciddi biçimde etkilenmiş olsa da en başta bunların hükmü altında çalıştığı izlenimini düzeltmemizi sağlar.

Beethoven'ın ilk çıraklık yıllarından Viyana'daki bu ilk olgunluk yıllarına müzikal gelişimi açısından özellikle açıklayıcı bir nokta, Opus 103 Üflemeli Okteti'nin bir yaylı çalgı kenteti olarak (Opus 4) yenilenmesidir.[4] Kentet, Haydn'ın tanınmış hamilerinden Kont Apponyi'nin bir yaylı çalgı kuarteti bestelenmesi için 1795'te verdiği göreve cevaben Opus 3 Yaylı Çalgı Triosu'yla birlikte sunulmuştur; sanki Beethoven her iki eserde de bir ses eksik ya da bir ses fazlaya giderek kuartet hedefinden titizlikle kaçınmış gibidir. Kentette her hareket oktette olduğundan daha uzun, armonik olarak daha genişletilmiştir; yine de kentet fikirlerin akışı ve alt kısımların kontrpuanla canlandırılması bakımından daha sıkılaştırılmış ve daha kuvvetli hale getirilmiştir. Anlamlı bir değişiklik, Beethoven'ın orijinal menuete *dolce* ve *piano* diye işaretlenmiş 24 ölçülük kısa bir ekten oluşan ikinci bir Trio bölümü eklemiş olmasıdır. Tıpkı Mozart'ın Klarnet Kuarteti'nin Trio bölümünde bir sesi –klarnet– göze çarpacak şekilde eksiltmiş olması gibi, Beethoven da ikinci viyolayı eksiltmiştir ve bu da onun bir yaylı çalgı kuarteti için tamamlanmış ilk hareketi olmuştur. Fakat daha da önemlisi, açılış cümlesinin sessiz yarım basamaklık hareketinin iki kere tekrarlanmasındaki yumuşaklık ve yetkinliktir; her seferde bir oktav daha alçalarak ifadelerin her birine ayrıca bir ses dolgunluğu katılmıştır. Bu revizyonun tamamı –sırf bir düzenleme değil, gerçekten bir yeniden bestelemedir– Beethoven'ın hâkimiyetini, Bonn günlerinin malzemesini Opus 2 piyano sonatlarında kullanımına nazaran daha fazla ortaya koymaktadır.

Viyana'daki ilk yıllarında revizyondan geçen bir başka eser, Opus 3 yaylı çalgı triosu olmuştur; esasen hâlâ bir *divertimento** olan bu eser, Beethoven'ın zanaatkârlığının akıllıca bir örneğidir. İngiliz yorumcu William Gardiner eserin İngiltere'ye 1792'de getirilmiş olabilecek bir biçimini

---

* On sekizinci yüzyılda komik opera, bale, opera-bale, opera gibi yapıtların perde aralarındaki boşluğu doldurmak ve izleyiciyi oyalamak amacıyla yazıyan danslı, şarkılı bir tür *intermezzo*–r.



Beethoven'ın Opus 9 No. 3 Sol Majör Yaylı Triosu'nun Scherzosu için "ikinci bir trio"nun orijinal versiyonunun bulunduğu bir yaprak. Beethoven dördüncü portenin altına "ikinci trio yazılıp [esere] yerleştirilmeli" diye not düşmüş. (Beethoven-Haus, Bonn, Bodmer Koleksiyonu)

biliyordu, Beethoven'ın elyazısından çıkmış bir final varyantı da muhtemelen trionun 1796 başında yayınlanmasından önce dolaşımda olan bir versiyonuna aitti.[5] Finalin bir taslağında da Beethoven'ın bu eserde, yaylı çalgılar için olan bölümlerin yazımında üslupsal özelliklerini geliştirdiğini, beste ayrıntılarındaki değişiklikler de (tek ölçülerin ya da kısa cümlelerin çıkarılması) malzemeyi sıkılaştırıp fazlalıkları attığını göstermektedir. Bu değişiklikler, kariyeri boyunca izlediği revizyon yöntemleriyle tutarlıydı.

Oda Müziği ve Piyano Sonatları

Beethoven, Opus 1 ve Opus 2'yle –üç piyano triosu ve üç piyano sonatı– kariyerini kurmaya yönelik zekice açılımlarla güçlü bir orijinalliği birleştiren eserlerle cesurca sahneye çıkmış oluyordu. Yayın sicilini klavyeli çalgılar için yazdığı eserlerle açan besteci, bestecilik becerilerinin rek-

lamını yapıyor, bir icracı olarak şöhretine yatırımda bulunuyordu. Hem Haydn'ın hem Mozart'ın, ayrıca Beethoven'ın çağdaşı olan bir dizi bestecinin köşe taşı niteliğindeki katkıları sayesinde piyano sonatı ve piyano triosu, estetik konum olarak hâlâ yaylı çalgı kuartetinin gerisinde kalsa da zemin kazanmaktaydı. Mozart'ın piyano sonatları ve 1780'lerden birkaç triosu arasında son derece ayrıksı eserler yer alıyordu, fakat bunların pek azı keman sonatlarına, yaylı çalgı sonatlarına, yaylı çalgı kuartetlerine, kentetlerine, konçertolarına ve hepsi de operalarıyla ince bağlantıları sayesinde son derece zenginleşmiş son altı senfonisine denk olabilecek güçtedir. Haydn 1790'larda zirvesindeydi; Londra senfonileri, Opus 71'den 77'ye kuartetleri ve başka eserlerini üretmekle kalmamış, aynı zamanda hayal gücü son derece yüksek, klavye merkezli piyano trioları ve birçoğu son dönem bestelerinin en parlakları arasında yer alan son piyano sonatlarını da çıkarmıştı. Aynı yıllarda piyano müziğinin popülerliliğinin yükselişte olması Orta Avrupa, Fransa ve hepsinden de önemlisi İngiltere'de çalışan besteci-piyanistlerin yazdığı yeni bir solo sonatlar ve başka klavyeli çalgı eserleri dalgasını beraberinde getirdi. İngiltere'de daha geniş bir ses yelpazesi ve daha incelikli ses rengi ayarlarıyla kısa süre önce güçlendirilen piyano imalatı, Clementi ve Dussek gibi hırslı rakipleri enstrümanın yeni becerilerini gururla araştırma yönünde harekete geçirmişti.

Beethoven, Mozart ve Haydn'ın daha önceki piyano sonatlarını kesinlikle biliyordu; fakat eserlerinde Dussek ile Clementi'nin piyano için eserler yazma konusunda geliştirdikleri biçimleri de yansıtan pasajlarda görebileceğimiz üzere, onlardan da çok şey öğrenmişti.[6] Beethoven'ın piyano figürasyonlarına ve ses renklerine hâkimiyetinin giderek güçlendiği Opus 1 ve 2'nin her sayfasında görünür; konçertoları bir yana, bu daha geniş çerçevelere ve daha sonraki klavyeli oda müziğinin daha geniş ifade yelpazesine zemin hazırlar. 1798'e kadar çıkardığı eserler, onun klavyeli müziğin daha emniyetli sularından daha az aşina olduğu senfoni ve yaylı çalgı kuartetlerine doğru aşama aşama ilerlediğini göstermektedir.

Opus 2 Piyano Sonatları

Haydn'a ithaf edilmiş olmaları sayesinde aşina olunan beklentilere uygun düşmeleri beklense de Beethoven'ın Opus 2 piyano sonatları

1796'da izleyicinin karşısına içerik bakımından orijinal, plan bakımından geleneksellikten uzak bir biçimde çıkmıştır. Beethoven iki majör eseri minör bir eserle sunma izleğine uymuş, fakat minör sonatı önce verip dört hareketli sonatı bir kural olarak yerleştirmekle gelenekten ayrılmıştır. Fa Minör Opus 2 No. 1 yoğun, sıkı örülmüş bir başyapıttır. Sonatın dinleyicilere ister istemez Mozart'ın Sol Minör Senfonisi'nin finalini anımsatan o meşhur açılışındaki yükselen arpejli konturun izleri, aslında bestecinin Mozart'ın senfonisinden üç yıl önce yazmış olduğu 1785 tarihli Mi Bemol Majör Piyano Kuarteti'ne dek sürülebilir. Piyano sonatında çift zamanlı olacak şekilde değiştirilen tema, açılış arpejinden dönüş figürüne kararlı bir mantıkla ilerler ve açılış toniğinden dominanttaki ilk duraklamaya kadar armonik bir biçimde akar, böylece dramatik gelişmelere zemin hazırlar. İkinci ölçüde küçük bir dönüş figürünün geliştirilecek motif olarak kullanılabilir olması, küçük motifsi nüveler üzerine kurulan sonraki eserleri haber veren son derece ilerici bir işarettir; bu Mozart'ta pek rastlanmayan, Haydn'da sadece ara sıra rastlanan bir özelliktir.[7]

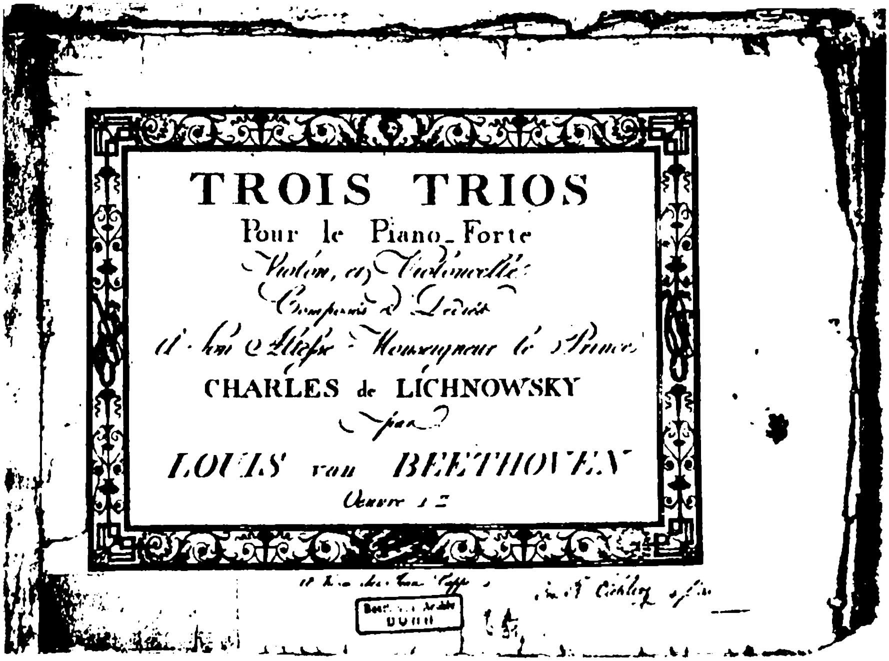
Yavaş hareket, Beethoven'ın bireyselliğini daha da fazla ortaya koyar; bu harekette 1785'te yazılmış tematik malzeme düz, köşeli bir bölümleme tasarımından çıkmış, sonlara doğru daha ayrıntılı figürasyon örüntüleri, daha güçlü disonanslarla ve Beethoven'ın on yıl önce yazabileceği her şeyi aşan bir ifade gücü yoğunluğuyla Romantik öncesi bir Adagio'ya dönüşmüştür. Menuet olarak isimlendirilen üçüncü hareket, aslında ilk kısmı *(piano)* ile *pianissimo* [(İtalyanca) çok hafif çalınması gereken bölüm– r.] ve *fortissimo*'nun [(İtalyanca) yüksek gürlükte çalınması gereken bölüm– r.] hemen yan yana getirildiği ikinci kısım arasında güçlü dinamik kontrastların bulunduğu bir Scherzo'dur; ikinci kısım, Beethoven'ın ilk eserlerinde dinamizm konusunda izlediği kararlı ve empatik tutumun tipik bir örneğidir. Finalde, açılış ölçülerinde benzer kontrastlar karşımıza çıkar; trioletlerin akışında kuvvetli biçimde kesilmiş akorlar, darbe vuran ritimlerle gelir; bu bileşim hareketin büyük bölümüne işlemiştir; lirik orta bölümde bir süre kaybolur, fakat sonra geri dönüp *fortissimo* kapanışa damgasını vurur; artık trioletler ve akor örüntüleri yer değiştirmiştir.

Bundan sonraki iki sonat, hem ilk sonata hem birbirlerine ters düşer. La Majör 2 numaralı sonat, dört hareketi boyunca çok geniş bir duygu

yelpazesinde dolaşır ve "Rondo Grazioso" olarak belirtilen cezbedici finalle zarif ve büyüleyici bir biçimde son bulur. Bu eser amatör piyanistleri, Opus 2 No. 1 Fa Minör Sonat'taki *Sturm und Drang*'ın Beethoven'ın tek sesi olmadığına, bestecinin büyüleyici ve şevkli besteler de yapabileceğini hemen göstermiştir. Do Majör'de büyük, hareketli bir eser olan üçüncü sonatta ise ilk harekette 1785'deki malzeme kullanılmıştır; fakat tematik fikirler daha iyi, daha kuvvetli bir tasarımla hünerli bir biçimde yeniden düzenlenmiş, hepsi de ilk piyano konçertosunu ve "Waldstein" gibi sonraki bazı sonatları haber veren, göz kamaştırıcı hünerde pasajların esere serbestçe hâkim olabileceği biçimde şekillendirilmiştir.[8] Son derece belirgin, devingen –Opus 18 No. 1 kuartetinin açılışında olduğu gibi haşin, enerjik ve dörtlük bir esle kesilen– figürüyle açılış çok geçmeden çok geniş ölçekte, muhteşem bir harekete dönüşür ve bundan sonra eserin geri kalanına uygun hale gelir. Büyük teknik gerekleri, canlılığı ve parlaklığı bu ilk sonat "eseri"ni belirginleştirirken, klavye sonatı bestelerinin kalabalık dünyasına büyük bir piyanist ve bestecinin de geldiğini haber verir.

Opus 1 Piyano Trioları

Opus 1 Trioları, Haydn yerine Prens Karl Lichnowsky'ye ithaf edilmiştir; Haydn bu eserleri beğenmiş olabilir, fakat Do Minör üçüncü sonatın sert söyleyişinden kaçınmıştı. Burada da tıpkı piyano sonatlarında olduğu gibi birbirinden çok farklı, fakat ikisi de duygusal havada majörde yazılmış iki eserle, minörde yazılmış ateş soluyan bir eserle karşılaşırız. Opus 1 No. 3, Beethoven'ın yoğun Do Minör'ünün yayınlanmış ilk örneğidir; Do Minör bestecinin hayatı boyunca, bazı tematik konturları paylaşan ve estetik yakınlıkları olan uzun bir eserler dizisinde tekrar tekrar döndüğü bir anahtar olmuştur.[9] Mutedil bir damardan akan Opus 1. No. 1, Mozart'ın 1785 tarihli Mi Bemol Minör Majör piyano kuartetini yansıtır. Beethoven'ın Mi Bemol Majör'de bestelenmiş, ölçeği 1-3-5 olarak çıkan (burada iki oktava yayılmış) bir figürle açılan birçok bestesinin ilkidir. Bu özellik, Beethoven'ın bütün türlerde Mi Bemol Majör eserlerinde o kadar sık karşımıza çıkar ki bestecinin bilerek ya da bilmeden *Sihirli Flüt*'ün Mi Bemol uvertürünü ve açılışında yine aynı 1-3-5 adımlarıyla yükselen üç basamaklı ulvi akoru düşündüğünü akla



Beethoven'ın bir opus numarası taşıyan ilk eseri, Opus 1 Üç Piyano Triosu'nun kapak sayfası. Beethoven opus numaralarını daha önemli gördüğü eserlere verir, diğerlerini yayınlamaz ya da opus numarasız yayınlardı. (Beethoven-Haus, Bonn)

getirir. Eserin geri kalan kısmı başka biçimlerde devam eder: Yavaş hareket, güçlü ve iyi geliştirilmiş lirik bir rondodur; Do Minör Scherzo, sakin açılışı fırtınalı bir hal alan, ritmik belirsizlikler ve cümlelerde beklenmedik dönüşlerle dolu, parlak bir güç gösterisidir; final bölümü ise Haydnvaridir; muzipliği ve şaşırtıcılığıyla Haydn'ın birçok kuartetinin final bölümlerine akrabadır.

Sol Majör ikinci piyano triosu da mutedil bir damardan başlar, fakat muhteşem yavaş hareketi Romantik dünyaya girer. Bu Largo con espressione, o zamana dek yazılmış piyano triolarında yavaş hareketlerin hiçbirinin yaklaşamadığı mükemmelliktedir; keskin lirik güzelliğiyle bestecinin önceki piyano sonatlarını da geride bırakır. Burada Beethoven'ın klavyeli oda müziğinde ilk kez yaylılar piyanoyla eksiksiz bir denkliğe ulaşmışlardır; başrolü o kadar eksiksiz bir biçimde paylaşırlar ki artık bu eserden önemli bir keman partisi ve ikincil bir çello partisi olan (Haydn'ın

son dönem triolarında olduğu gibi) bir klavye bestesi olarak bahsedemeyiz. Yaylılar, bestecinin ilk dönem yavaş hareketlerinin en güçlülerinden biri olan bu hareketin önemli kısımlarında baş ses olarak belirir.

Do Minör Trio, dört hareketli, fırtınalı bir eser olarak bu dizinin zirve noktasını oluşturur; eserin sadece bir dizi varyasyondan oluşan *Andante cantabile*'sinden [(İtalyanca) şarkı söyler gibi yorumlayış– r.] bir dinlenme arası verilir. Diğer hareketlere başından sonuna fırtına hâkimdir. İlk hareket iki ölçülü, yumuşak, devingen bir temacıkla başlar; sonra asimetrik, daha geniş bir cümleye açılır ve ardından hızla akan on-altılık notaların oluşturduğu pasajlardan, kontrast oluşturan tematik unsurlardan ve bir duygu girdabından geçen uzun bir serime dönüşür. Final, açılış motiflerinin ritmik şekliyle bundan daha kararlı ve empatiktir; tutkulu *fortissimo* patlama, ilk temanın Do Minör bir mırıltısına dönüşür. Do Minör tema nihayetinde ince bir ikincil temayla, zirveye yükselip oradan düşen melodik bir kemerle, Beethoven'ın ilk olgunluğunun en çarpıcı yönlerinden biri olan o "mutlak melodi"nin bir örneğiyle kapanır (*W 4).[10]

•

Opus 5 Çello Sonatları

Opus 13 "Patetik" Sonatı ile Opus 14 iki sonatın temsil ettiği dönüm noktalarına doğru ilerleyen 1792-98 dönemine ait opus numaralı eserlerde, bilinçli bir çeşitlilik örüntüsü görülür. Beethoven'ın ana çizgisi ciddi klavyeli oda müziği eserlerini ve Opus 9 yaylı triolarını kapsıyordu. Daha düşük seviyedeki eserlerini unutulmaz fikirlerle ve son derece teknik cilalarla donatma becerisine rağmen, genç bestecinin kariyerini kurmayı ve vicdanında dinlediklerinin onayını almayı amaçlayan eserlerini daha bu ilk dönemde ayırt edebiliriz. Önce ikinci grubu değerlendirelim.

Opus 5 Çello Sonatları'nın, Beethoven'ın 1796'nın yaz başında Berlin'e yaptığı ziyaret sırasında, burada yazıldığı bellidir; gerçi Şubat 1797'de yayınlanmaları öncesinde Viyana'da elden geçirilmişlerdir. Bu iki eser yeni bir dönemi başlatır. Zengin bir klasik gelenek olan eşlikli keman sonatları geleneğini 1780'lerde Mozart yerleştirmiş olsa da o tarihlere dek çello için benzer sonatlar yazılmamıştı. Büyük bir icracı ve II. Wilhelm'in gözdesi olmasının yanı sıra hoş, fakat klişe sonatlar, konçertolar, kentetler ve başka eserler yazan üretken bir besteci olan

Luigi Boccherini gibi çellist-bestecilerin sabun köpüğü müzik literatürüne birçok katkıda bulunmuş olmasına rağmen bu böyledir. Beethoven'ın piyano için yazdığı bütün bir eserler yelpazesini, farklı ses perdeleri ve ifade gücü yüksek sesleri olan çelloyla işleyen bir karşılıklı ilişki içine sokarak tam bir çello sonatı besteleme sorununa yüklenmesinin sahiden bir benzeri daha yoktu.

Opus 5 çifti, Mozart'ın keman sonatlarıyla aynı mertebede görülmeye değer ilk gerçek çello sonatları olarak ortaya çıktı; Beethoven'ın çelloyu ikincil ve destekleyici işlevinden kurtarıp başrole çıkarma yolundaki uzun vadeli projesinin ilk adımlarıydı.[11] Bu çabanın, bestecinin Jean Louis Duport'la tanıştığı sıralara denk gelmesi bir tesadüf değildir. Duportların ikisi de virtüözdü; ama Jean Louis daha ünlü bir icracıydı ve öğreticilik açısından büyük hevesleri de vardı. Birkaç yıl sonra, bu enstrümana yeni bir yaklaşımı kurallar halinde ortaya koyan ilk kişi olacaktı.[12] Duport'un çello konusundaki başarıları, yeni bir teknik başarı yelpazesinin açılması ve normalleştirilmesi açısından Viotti'nin keman konusunda sergilediği başarılarla tarihsel olarak aynı seviyededir. Duport çelloya kemancının parlak yeni teknik efektler yelpazesini getirmişti: arpejler ve figürasyon örüntüleri, yayın zor biçimlerde kullanılması, iki notanın aynı anda çalınması, yüksek perdelerin tam anlamıyla kullanılması. Kısacası, onun icrası çellonun büyük, yeni bir ses kaynağı olarak ortaya çıkmasının başlangıcı oldu. Belli ki Beethoven ona Opus 5'in imzalı bir kopyasını göndermiştir; çünkü Duport bir mektupla Beethoven'a bu eserleri kendisine ithaf ettiği için teşekkür etmiş, bunları onunla birlikte çalma temennisinde bulunmuştur. Beethoven'ın her iki eserde de yakalayıp canlandırdığı şey bir icracı olarak Duport'un kişiliğidir.[13]

İki çello sonatı, biçimsel olarak aynı planda olsalar, Beethoven'ın muhtemelen Mozart'ın Do Majör Keman Sonatı K.303'ten aldığı planı yansıtsalar da önemli farklılıklar gösterirler. Fikir, yavaş bir girişle başlayıp bir süre devam eder ve sol notasına gelir; ardından bütün kuvvetiyle Allegro ilk harekete yerini bırakır ve sonra parlak bir Rondo finalle kapanır. Sonatların her birinde piyano ve çello kendilerine özgü biçimlerde, daha geniş kapsamlı bir şekilde eseri doğurabilecek çeşitli dokularla esere katılır. Dolayısıyla 1 numaralı Fa Majör Sonat'ta Beethoven, Mozart'ın daha sonraki keman sonatlarında bulduğu, her önemli temanın iki kere ifade edildiği tematik karşılıklılık fikrini kullanmıştır:

Burada temaların her biri bir kere baş ses olarak piyanoyla, bir kere de çelloyla ya da tam tersi biçimde verilir. Allegro hep örüntüyü belirler; iki kere tekrarlanan tema (1811'de Weber tarafından bir fagot konçertosunda intihal edilmiştir) önce orta perdedeki piyanoda belirir, ardından çelloda ortaya çıkar ve sonraki işlemelerin, açılımların başını çeker. Bu tematik karşılıklılık hareketin sonunda ya da sonuna yakın bir noktada zirveye tırmanır; iki enstrüman ana temayı birlikte, oktavlarda tırmanarak sunar. Etkileyiciliği hiç aksamayan bu ilke, Beethoven'ın sadece çello için yazılmamış, sonraki birçok eserinin de temelini oluşturur. Çellonun Do telinin ses potansiyeli başından sonuna belirgindir ve 6/8'lik Rondo final ana temayla etkili bir kontrast oluşturan bölümler sunar.

No. 2 Sol Minör Sonat, Beethoven'ın o yıllardaki en geniş kapsamlı çalışmalarından biridir; entelektüel olarak diğerinden daha hırslıdır. Burada yavaş giriş, ışıklar ve gölgelerle, lirik alt temalarla ve sona yakın şaşırtıcı sessizliklerle –kararsız akorlarda verilen eslerle– uzun ve karmaşıktır; bizi hatırı sayılır bir dramanın söz konusu olduğu Sol Minör Allegro'nun başlangıcına hazırlar. Allegro, ilk hareketin ana örgütlenme ilkesi olan tematik karşılıklılık ilkesinin tam tersidir. Artık her enstrümanın kendi malzemesi vardır. Beethoven'ın yazdığı en uzun sonat hareketlerinden biri olan bu harekette, piyano neredeyse bütün hareket boyunca yuvarlanan trioletler çalarken, çello hiç triolet çalmaz; ama piyanonun kesintisiz ritmik figürlerine karşılık notaları uzatır. Bu şema, çellonun uzun legato cümlelerini döndürme, kreşendo ve dekreşendo örüntülerine yükselip düşme becerisini azami düzeye çıkarırken, birincil ve ikincil tematik gruplar geliştirerek, hatta gelişme bölümünün ortasına yeni bir tema sokarak hareketi tam uzunluğuna eriştirir. Sonra başka bir evrenden zarif final gelir: Bu, daha geliştirilmiş olmakla birlikte, halk oyunlarının toplumsal dünyasının kokusunu taşıyan; havasının hafifliği, mizah gücü, hatta ana notanın üstündeki dördüncü veya altındaki beşinci notadan açılışıyla Dördüncü Piyano Konçertosu'nu (o da Sol Majör'dür!) haber veren büyüleyici bir Sol Majör Rondo'dur.

Opus 12 Keman Sonatları

1798'de yazılmış olan Opus 12 üç keman sonatı da bekleyebileceğimiz üzere, Beethoven'ın Mozart'ın son keman sonatlarıyla doğrudan



Antonio Salieri, opera bestecisi ve imparatorluk sarayı orkestra şefi (Kapellmeister). Beethoven Salieri'yle İtalyanca metinlerin müziğe yerleştirilmesi konusunda çalışmıştı. (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viyana)

uğraşmasından doğmuştur. Bu eserler açıktır ki Beethoven'ın operayla ilgili hevesleri yüzünden birlikte vokal kompozisyon ve İtalyanca metin yerleştirme yöntemlerini çalıştığı Salieri'ye ithaf edilmiştir. Haydn'a ithaf edilmiş Opus 2 dışında, bu sonatlar Beethoven'ın opus numaralı olup bir öğretmenine ithaf ettiği tek eserdir; besteci Neefe, Albrechtsberger ya da Schenk'e ithafta bulunmamıştır. Salieri'nin imparatorluk *Hofkapellmeister* (orkestra şefi) olarak konumu ve Viyana müzik hayatındaki siyasi rolü dikkate alındığında, sonrasında bir şey çıkmamış olsa da bu ithafın kariyerle ilgili anlamı açıktır. Albrechtsberger gibi Salieri de Beethoven'ın inatçı ve zor olduğunu düşünmüş; bu eserlerin yeni yönleri karşısında muhtemelen şaşkınlığa kapılmıştı.[14]

Re Majör birinci sonat ilk hareketinde, aynı anahtarda ve hemen hemen aynı tarihlerde yazılmış olan Opus 18 No. 3 Yaylı Kuarteti'nin figürasyon örüntülerini haber verir; fakat kuartetin duygusal eriminden yoksundur. Bu grupta kendisine eşlik eden diğer eserler gibi bu sonat da 1795'teki dört hareketli triolar ve piyano sonatlarının tersine üç hareketli şablona; Allegro ilk hareket, uzun yavaş hareket ve Rondo finalden oluşan tanıdık açılıma uygundur. İkinci ve üçüncü sonatlar manzarayı geliştirir. La Majör No. 2, parlak bir ilk hareketi, kasvetli, fakat ifade gücü kuvvetli La Minör Andante'yle birleştirir ve kuvvetli bir Allegro piacevole'yle bitirir. İlk hareket, Beethoven'ın basit iki notalı bir figürün piyanoda sağ elde (bu örnekte bir buçuk oktav aşağı inen) arpejli tekrarlarından ve kemanın orta perdede sürekli akor tonlarına basmasından oluşan bir tema kurabilme becerisinin ilk örneklerindendir (*W 5). Böylece bir enstrüman armoni dümenini tutarken, diğeri tanımlanmış armonik bir alanı geçer. İlk hareketin ince bir biçimde dönen akışı sırasında, yeni figürler ve örüntüler açılışa kontrast oluşturarak ortaya çıkar; bölüm sonunda harika bir yerde iki notalı figür sağ el piyano, keman ve sol el piyano arasında geçişlerde yeniden ortaya çıkarak hareketin zirve noktasını oluşturur (*W 6).

Dizinin üçüncü eseri Mi Bemol Majör'ün ilk hareketi daha incelikli ve iddialıdır; Beethoven'ın ilk dönemlerindeki yavaş hareketlerinin en iyilerinden birini içerir: Bir Do Majör Adagio con molt'espressione. (Beethoven tempoyu genel olarak Haydn ya da Mozart'ta rastladığımızdan daha ayrıntılı belirtir.) Bu hareket, her ikisi de Do Majör olan Opus 7'nin Largo'su ve Opus 9 No. 3'ün Adagio'sunun akrabasıdır. Eser, bazı ayrıntıları Opus 3'ün finalini hatırlatan Mi Bemol Majör enerjik bir Rondo'yla kapanır. Her ikisi de karakterini Haydn'dan, hepsinden de fazla Haydn'ın bazı kuartet finallerinden alır. Beethoven o sıralarda kuartet bestelemeye hazırlandığı için, muhtemelen Haydn'ın son kuartetleri üzerinde hummalı bir çalışma içindeydi. Bu hareketler, bestecinin Haydn'ın yüzeysel özelliklerini mükemmel bir biçimde taklit edebilse de henüz onun ince bilgeliğini ve yüksek mizahını yakalayamadığını gösterir.

Opus 12 sonatlarının melez karakteri olarak gördüğümüz şeyi – Beethoven'ın ilk dönem taşkınlığı ile Mozart'ın keman sonatları ve Haydn'ın kuartetlerinden aldığı örneklerin yüksek kalitesi arasında kalıyor olmalarını– aklımızda tutarak artık 1799'da yayınlanan bir değer-

lendirmeyi anlayabiliriz. Değerlendirmeyi kaleme alan kişi, Beethoven'ın ilk piyano eserlerini bilmediğini belirttikten sonra, bu keman sonatlarının "ağırlıklı olarak alışılmışın dışında zorluklarla dolu olduğundan" ve kendisini "insanın aklını başından alan bir ormanda dolandıktan sonra yorgun, bitap düşmüş" bir adam gibi hissetmesine neden olduklarından yakınır.[15] O sıralarda değerlendirme yazarları tutucu olmaya meyilliydi. Beethoven atılgan bir yeni isimdi ve bu eserlerin klavye ile keman arasında el değiştiren iyi tanımlanmış devingen fikirleriyle, incelikli figürasyon örüntüleriyle empatik retorik tarzı, salon müziği heveslilerinin kabul edebileceğinin ötesine geçiyordu.

Opus 7 Piyano Sonatı

Opus 7, Artaria'nın Ekim 1797'de Kontes Babette von Keglevics'e ithafla "Büyük Sonat" başlığıyla yayınladığı tek piyano sonatıdır. 1801'de bir İtalyan soylusuyla yaptığı evliliğin ardından Prenses Odescalchi olan bu sosyetik hanım, Beethoven'ın olağandışı derecede iyi piyano çalan, takdire şayan öğrencilerinden biriydi. Beethoven'ın 1801 tarihli Birinci Piyano Konçertosu ve Opus 34 Fa Majör Varyasyonları da ona ithaf edilmiştir. Bu önemli sonat, Beethoven'ın Opus 2'de yapmış olduğu ilerlemelerin çok ötesine geçer. 1806'da bir eleştirmen bu eseri "büyük etkilerle dolu" olduğu için övmüş, beğeniyle onu Mozart'ın Do Minör Fantezi ve Sonatı'na benzeterek "bir anlamda bunlara ilave olduğunu" belirtmişti.[16] Derin ve soylu duyguları yansıtan yavaş hareketi, Do Majör Adagio'yu düşünmüş olabilir; ama eserin yükseldiği başka noktalar da böyle bir benzetmeyi teşvik etmiş olabilir. İlk kuvvetli Allegro serimde fikirlerin akışı o kadar pürüzsüzdür ki melodi, devinim ve ritim bakımından birbirlerinden ne kadar farklı olduklarını ancak biraz çaba sarf ederek anlayabiliriz. Beethoven, artık Mozart'ın bir sonat seriminde mucizevi bir biçimde çeşitlilikleri tutarlı kılma yöntemini öğrenmektedir. Hareketin sonundaki kodada, sol elde nabız gibi atan tonik tekrarlar ile yukarıya yükselen tonik akorların açılıştaki bileşimine geri dönülür. Sekizlik notalar artık yoğunlaşıp on altılık notalara dönüşürken, hareketin dinamiği yavaş yavaş *pianissimo*'dan *fortissimo*'ya yükselir ve son patlama bize bunun Mozart değil, kuvvetli ve iddialı genç Beethoven olduğunu söyler (* W 7).

Opus 10 No. 1-3 Piyano Sonatları

Beethoven, Opus 10 üç piyano sonatıyla yeni keşiflere koyulmuştur. Do Minör, Fa Majör ve Re Majör'de yazılmış, birbirleriyle kuvvetli bir kontrast oluşturan bu sonatlar, Eylül 1798'de yayınlanmış ve bir başka hanım hamiye, Kont Browne-Camus'nün eşi Kontes Anna Margarete von Browne'ye ithaf edilmiştir. Do Minör sonatın gerilimli kışkırtıcılığından, doğrudan ve enerjik Fa Majör sonata Beethoven, üç hareketlik sonatları iki farklı tipte işlerken, bütün hayal gücünü ve içerik üzerindeki kontrolünü sergiler. Do Minör, ilk hareketi Allegro molto'yla Opus 1 No. 3 Do Minör Piyano Triosu'nu andırır; fakat daha büyük bir sıkılık ve liriklik gösterir. Yavaş hareket, sakin lirikliğiyle basmakalıptır; fakat *prestissimo* [(İtalyanca) mümkün olan en hızlı tempoda çalış– r.] olarak belirtilmiş küçük sonat biçimindeki finali, Beethoven'ın ilk döneminin karakteristik özelliklerini taşıyan bir motifin bulunduğu açılış figürünü temaya doğru genişletirken, gerilimli hareketlerle öfkelidir (*W 8). Komşu notalardan oluşan Do-Si-Do figürünü tekrarlama biçimi, figürün kapanış notalarını giderek daha yüksek perdede çeşitlemesi A-A1-A2 tematik modelini hatırlatır; bu model Beethoven'dan sonra başlıca Romantik bestecilerde birçok temanın temel direği haline gelecektir.

Bu finalin küçük orta bölümüyle açılış figürü ve onun daha kuvvetli Do Minör takipçisi, daha açık bir deyişle Beşinci Senfoni'nin açılışı arasında bir bağ olduğunu düşündürür ve hareketin kodası, birinci ve ikinci konuları kararlılıkla bütünleştirir (*W 9a, b).

Opus 10 No. 2 Fa Majör Sonat'ın, Beethoven'ın eserlerinin çok kuvvetli yönlerinden biri olan küçük bir şeyden çok fazla şey yaratma kapasitesi hakkında söyleyecek çok şey vardır. Açılış figürünün ilk iki notası, daha sonraki tematik içeriğin büyük bölümünü üretmeye yeterli olur; içerik hep dönüp nüve halindeki bu fikirle ilişkilenir. İlk ölçüye ve sonraki tematik başlangıçlara şöyle bir göz atmak bu prensibin nasıl işlediğini göstermeye yeter. Figür parçacıklarının geliştirilmesi konusunda erken dönemde gösterilen bu beceri, koskoca gelişme bölümü ilerleyip de serimi sonlandıran üç notalı, alçalan, basit bir figüre dayandığında aynı belirginlikle kendini gösterir.[17] Scherzo'da karanlığın gölgeleri baskındır; güzel *pianissimo* Trio'daysa Mozart'ın Mi Minör Keman Sonatı K. 304'ün yankılarını işitiriz.

Opus 10 Re Majör, dört hareketiyle grubun en büyük, en güçlü eseridir. Re Minör'deki, Largo e mesto olarak belirtilmiş yavaş hareket, kederli bir hava getirir; o dönemden bu hareketin tek paraleli, Opus 18 No. 1 Kuarteti'nde, Beethoven'ın *Romeo ve Juliet*'in mezarlık sahnesiyle ilişkilendirdiğini bildiğimiz muhteşem yavaş harekettir. Bestecinin aklında ölüm ve yasın olduğu, tempoyu belirtirken sıradışı bir kelime olan *mesto*'yu (yaslı) kullanmasından da bellidir; Beethoven bu kelimeyi sadece bir kez daha, Fa Minör Opus 59 No. 1'de Adagio'nun karanlığını belirtmek için Adagio molto e mesto şeklinde kullanmıştır. Daha önceki piyano sonatlarında "Largo" yavaş hareketler yazmıştır, fakat bunların hiçbiri minörde değildir ve hiçbiri de bu sonatın duygusal derinliğine ulaşamamıştır.[18] Bu hareket bize, Beethoven'ın klavyede doğaçlama yapabildiğini, dinleyicilerini gözyaşlarına boğabildiğini hatırlatır; bu eserin Schindler'den duyduğumuz ve Sohbet Defterleri'nde okuduğumuz kadarıyla son yıllarda Beethoven etrafında büyük tartışma yaratması şaşırtıcı değildir.[19] Schindler'e inanıp inanamayacağımız her zaman bir tartışma konusu olmuştur. (Sohbet Defterleri'ndeki tahrifleri ve yalanları meşhurdur.) Ama en azından, şiirsel fikri bu ya da diğer sonatların ilk sayfalarında neden belirtmediği sorulduğunda Beethoven'ın buna gerçekten cevap vermiş olması mümkündür. Schindler şunu anlatır:

> ...onun [Beethoven] bu sonatı bestelediği dönem, şimdiki dönemden [1820'ler] daha şiirseldi ve bu yüzden de bu tür hatırlatmalar gereksizdi. O sıralarda herkes anlatacak başlıklar olmasa da bu Largo'da, melankolik bir insanın manevi durumunun betimlendiğini, bunalımın ve duygusal aşamaların bütün o ışık ve gölge nüanslarıyla resmedildiğini hissedebiliyordu.[20]

Bu Largo'nun Opus 18 No. 1'in Adagio'sunun ifade gücü yüksek dünyası ve Beethoven'ın *La Malinconia* başlığını verdiği Opus 18 No. 6'nın finaliyle olan bağlantısı kendisini ortaya koymaktadır.

Diğer Oda Müzikleri

Popülerlik ve biraz daha fazlası için tasarlanmış daha düşük seviyeli eserlerin en gelişmişleri Opus 11 Klarnet Triosu ve Opus 16 Piyano ve Üflemeli Kenteti'dir. Beethoven 1798'de yayınlandığında klarnet trio-

sunu Kontes Thun'a ithaf etmişti; birkaç yıl önce Beethoven'ın çalması için dizlerinin üstüne çöken bu hanım, muhtemelen bu unvana sahip birkaç hanımın en yaşlısıydı.[21] Çektiği acılar artık, hafif ve pırıltılı bir eserle ödüllendiriliyordu. Işıltılı bir ilk hareketle başlayan bu eser, yavaş hareketten Joseph Weigl'ın son komik operasının en beğenilen parçası "Pria ch'io l'impegno"nun çeşitlemelerinden oluşan sirk tarzı finale geçiyordu. Başka bir başyapıt olan, viyolanın yer aldığı Mi Bemol Majör Klarnet Triosu'yla Mozart'a kaçınılmaz olarak benzetilmeyi zorlayan Beethoven, bu eseri dinleyiciler ve icracılar, özellikle de çellistler açısından çekici kılacak iyi bir iş çıkarmıştır; ama Mozart'ın eserine yaklaşabilecek gerçekten ciddi bir eser çıkarma girişiminde bulunmak yerine, kolayca para kazanmak için yüzeyi kazıdığının tamamen farkındaydı.

Piyano ve yaylılar için bir kuartet versiyonu 1801'de ilk basımla birlikte yayınlanan, 1796-97 tarihli Mi Bemol Majör Piyano ve Üflemeli Kenteti için de belki aynı şeyi söylemek gerekiyor. Beethoven'ın bütün klavyeli oda müzikleri gibi bu kentet de doğrudan Mozart'tan geliyordu: Mozart'ın "bütün hayatım boyunca yazdığım en iyi eser" dediği 1784 tarihli K. 452 piyano ve üflemeli kentetinden.[22] İlginçtir, Mozart'ın kentetinin imzalı bir versiyonu 1800 civarında Beethoven'ın samimi arkadaşı Zmeskall tarafından alınmıştı; bunun Beethoven'ın bu kombinasyona ilgi duymasından öteye geçmeyen bir sebebi olmayabilir.[23] Beethoven 3/4'lük Allegro ilk hareketin başına, uzun 4/4'lük yavaş bir giriş koyarak dış görünüş itibarıyla Opus 5 No. 2 Sol Minör Çello Sonatı'yla bir benzerlik sunar; ne var ki bu hareketlerin ikisi de çello sonatının yarattığı drama ve tutkuyu yaratamaz. Yavaş hareketin güzel açılış temasında nitelik artar; final ise Mozart'ı hatırlatan, fakat şimdiye kadar görmüş olduğumuz gibi bu aşamada kaçınılmaz olduğu üzere Mozart'ın hayal gücünü ve dizginlemeyi mükemmel bir biçimde harmanlamasından uzak olan basmakalıp 6/8'lik bir Rondo'dur.[24]

Beethoven Opus 3 Yaylı Triosu'nun ardından, Ekim 1797'de hiç kimseye ithaf edilmeden yayınlanan Opus 8 Serenat'la bu ikincil türe geri döndü. Opus 3 gibi Opus 8 de bazı çekici fikirleri işleyen ve zaman zaman Scherzo'da olduğu gibi muziplik ve zekâ gösteren hafif bir divertimentodur. Ama Opus 9 Yaylı Triolarıyla daha yüksek bir seviyeye çıkarız. Temmuz 1798'de yayınlanan bu triolar, Kont Browne-Camus'ye ithaf edilmiştir. Beethoven'a cömert davranan bu hamiye önemli bir eser

olan Opus 22 Piyano Sonatı, *Sihirli Flüt*'ün düet teması "Bei Männern" üzerine Çello Varyasyonları, piyanoda dört el için Opus 45 üç marş ve Opus 48 altı tane Gellert Lieder de ithaf edilmiştir.

Bu üç trio, Beethoven'ın Opus 18 kuartetleri öncesinde bestelediği en iyi yaylı oda müziğidir; Beethoven bu eserler için "eserlerimin en iyileri" demiştir. Özellikle de Do Minör No. 3 bu anahtarda, en eksiksiz geliştirilmiş ilk dönem eseri olarak öne çıkar; Do Minör diğer eserlerin Opus 1 No. 3 Piyano Triosu ve Opus 10 No. 1 Piyano Sonatı'nın, hatta Opus 18 No. 4 Kuartet'in koca bir adım önündedir.[25] Bu eserde, Beethoven ilk kez minör açılış figürünü 1-7-6-5 ölçek tonlarını kullanarak vermiştir; bu ton hem orta dönem hem son dönem eserlerinde, hepsinden de önemlisi son kuartetlerinde önemli bir rol oynayacaktı (*W 10). İlk hareket, başından sonuna dek dikkatimizi elinde tutar. Malzemesi canlı bir enerjiyle yüklüdür ve karakteri itibarıyla sonat biçimli serimin küçük alanında dikkat çekici bir çeşitlilik gösterir. Açılış cümlesinden sonuna kadar kontrol altına alınmış bir telaş hissi aktarır; açılıştaki on ölçülük cümleyi marifetle işleyen ya da dramatik bir biçimde onunla kontrast oluşturan bir malzeme sunar; sıkı bir biçimde örülmüş Do Minör bir tonal yörüngede genişletilen fikirler verir. Beethoven'ın tekrarın başlangıcını işleyişi; hareketin toniğe dönerken açılışının alçalması, kemanın uçuşan on-altılık nota gruplarıyla yükselip toniğe diğer enstrümanlardan beş ölçü sonra ulaşması özellikle çarpıcıdır. Bir tekrarın Beethoven'ın Opus 59 No. 2'nin gizemli ve yoğun ilk hareketinde denk düştüğü yerde yaptığı gibi bu biçimde cümleleştirilmesi, bir orta dönem yaklaşımının habercisidir. Bu yaylı triosunun Adagiosu, açılışındaki korali andıran sadeliğin yerini bütün enstrümanlarda istisnai derecede incelikle süslenmiş cümlelere bırakmasıyla, orta döneme ait birçok yavaş hareketi haber verir. Scherzo ilk hareketin karakterini sürdürür ve minördeki final Opus 18 No. 1'in final temasını andırır; fakat daha karanlık bir havası vardır ve bu rengi sonuna, bölüm sonunun bütün eseri Do Majör bir *pianissimo*'yla bitirdiği noktaya kadar korur.

Beethoven bu trio boyunca enstrümanlar topluluğundaki üç sesi, büyük bir konsantrasyonla üzerinde çalıştığı ve yenilediği Opus 18 kuartetlerinin en iyisine denk bir biçimde iç içe geçirerek örer. Dördüncü bir ses –ikinci keman– olmaksızın yaylı topluluğunda denge ve dolgunluk

sağlamak özellikle zordur; fakat bu eserde, büyük bir hayal gücüyle keman, viyola ya da çello üzerinde ses perdeleri açısından herhangi bir sıkıntı yaratmaksızın denge ve dolgunluk sağlanmıştır. Beethoven, bu ikinci türde –bu türde de yine sadece Mozart K. 563 Mi Bemol Majör Yaylı Triosu İçin Divertimento'yla bir başyapıt çıkarmıştı– kendisiyle gurur duymasını sağlayacak sıkıca örülmüş bir eser ortaya çıkardığını bildiğinden, kariyerinin sonraki yıllarında yaylı triosunu bir kenara bırakıp daha yükseğe, yaylı kuartetine doğru ilerlemekte serbest olduğunu hissetti.

5. Bölüm

Kriz Yılları

Sağırlık

Beethoven'ın 1798 ile 1802 yılları arasındaki hayatını ve gelişimini anlatırken en sık kullanılan kelimeler, "kriz" ve "terslikleri alt etmek"tir. Yeni terslik tedricen, görünüşe bakılırsa 1797 gibi erken bir tarihte ortaya çıkmıştı: Beethoven bu sıralarda sağırlık emareleriyle karşılaşmış; sonra da korku içinde hem müziği hem konuşmaları işitme yetisini kaybetmesinin gelip geçici bir deneyim olmadığını, kronik bir durum haline geldiğini fark etmişti. Fakat bu beş yıl içinde, enstrümantal müziğin önde gelen genç bestecisi olarak konumunu güçlendirmeye çalışırken, beste üretimi genişledi ve hız kazandı. Beethoven, ustalaşmış olduğu türlerde yeni yaklaşımlar keşfetme becerisini besleyip derinleştirirken, henüz ustası olmadığı iki kategoride, senfoni ve yaylı kuartetinde, geleneğe meydan okuma konusunda erimini genişletti. Onun, yaratıcı ruhunu besleme ve ilerlemekte olan sağırlığının getirdiği fiziksel ve psikolojik yıkımdan kendini koruma becerisi, hayatının en dikkat çekici yönlerinden biridir. Hayatlarının erken dönemlerinde ağır fiziksel ve psikolojik hastalıklardan mustarip olup bunları alt ederek güçlü, üretken bir gelişmeyle dolu yıllar geçiren bazı başka sanatçılarla yaklaşık benzerlikler kurabilirmişiz gibi görünüyor. Beethoven'dan yirmi dört yaş büyük Francisco Goya'yla bir benzerlik kurabiliriz. Goya 1792-93 döneminde, kırk altı yaşındayken, hayatını tehdit eden bir hastalığın ardından sağır oldu. Sonraları hastalık ve bunalım nöbetleri geçirdi; fakat sanatsal olarak kalıcı olma gücünü ve üretkenliğini korudu. Goya gibi Beethoven için de durmaksızın sanatının peşinden gitmenin iyileştirici bir etkisi vardı: En zor sanatsal işlere odaklanmak, sanatçının kariyerini bütün hızıyla devam ettirme becerisini güçlendiriyordu.[1] Onun, hastalığının üstesinden gelmedeki gücünün ve kararlılığının ruhsal kaynakları-

na dair basit bir açıklama asla bulamayacağız; fakat hayatı ve eserleriyle ilgili bir inceleme bu meseleden uzak duramaz.

İlk biyografi yazarlarının en azından biri, bestecinin sağırlığının başlangıcını, görünüşe bakılırsa 1796 yazında kaptığı ciddi bir rahatsızlığa bağlasa da bu hastalığın sağırlığına yol açtığı konusunda destekleyici bir kanıt yoktur.[2] İşitme kaybının ilk semptomları muhtemelen 1798'de belirmeye başlamıştı; Beethoven 29 Haziran 1801'de eski dostu Wegeler'e yazdığı bir mektupta "son üç yıldır işitmem giderek zayıflıyor," demişti. Kulaklarında vızıltı ve uğultudan şikâyet etmesi, kulak çınlaması başlangıcını akla getirir.[3] Mektupta başka açıklayıcı sözler de vardır. Beethoven, Wegeler'e Viyana'daki doktorlarından yakınır: "Biri bünyemi güçlendirici ilaçlarla, işitmemi de badem yağıyla iyileştirmeye çalıştı; aman ne faydalı oldu!" Bir de "soğuk banyo" yapmasını tavsiye eden "tıbbi bir eşek"ten şikâyet eder. İşitme kaybı ve bağırsak düzensizliği semptomlarını (birkaç doktor, bunların bir şekilde birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünmüştü) anlatan, bütün bunları nihayetinde bir doktor olan Wegeler'e aktaran Beethoven yakınlık beklemektedir:

> Sefil bir hayat sürdüğümü itiraf etmeliyim. Neredeyse iki yıldır, insanlara sağır olduğumu söylemek benim için imkânsız olduğundan, hiçbir sosyal etkinliğe katılmıyorum. Başka bir mesleğim olsaydı hastalığıma ayak uydurabilirdim; ama benim mesleğimde bu korkunç bir engel. Hele düşmanlarım, ki epeyce var, bir duyacak olsalar ne derler?

Beethoven, tiyatroda oyuncuların ne dediğini duyabilmek için sahnenin yakınına oturması gerektiğini yazmış, "konserlerde enstrümanların ya da seslerin yüksek notalarını duyamıyorum," diye yakınmıştır. Kulakları "gece gündüz vızıldayıp uğulduyor"dur. Konuşmaları anlamak kolaydır; ama alçak sesle konuşulduğunda, kelimeleri çıkaramaz. Mektubun sonunda kendisinin bir resmini de koyarak Wegeler'den o zamana kadarki suskunluğu için özür diler ve "yazmak hiç benim güçlü bir yönüm olmadı," der. "En iyi dostlarım bile benden yıllarca mektup alamadılar." Sağırlık ve yalıtılmışlık, hayatının başlıca yönleri olarak birbirine harmanlanmaya başlamıştır.[4]

Fakat Beethoven, Wegeler'e yazdığı mektubun başında üretkenliğiyle gururlanır. Ona, o zaman görüşebilselerdi (Bonn'dan ayrılmasından

neredeyse dokuz yıl sonra) "kesinlikle birinci sınıf bir adam olduğumu görürdün; sadece bir sanatçı olarak değil, bir insan olarak da beni daha iyi ve gelişmiş bulurdun," der. Mektubun sonuna yaklaşırken de Wegeler'e "bütün eserleri"ni göndermeyi önerir; "kabul etmem gerekir ki sayıları artık epey fazla ve o sayı her gün artıyor," der. Gücünü ve zayıflığını dengeleme, Bonn'da çocukluk yıllarındaki haline dair hatıralarını kendisinin, sanatsal olgunluğunun çiçeklenme evresindeki genç bir sanatçı olarak yeni ve güçlü imgesiyle birleştirme çabasındaymış gibi görünmektedir.

Bu arada, etrafındaki dünyayla temasını giderek kaybetme ihtimalinin ıstırabı, onu daha kuvvetli bir biçimde yoğunlaşmaya ve hiç olmadığı kadar bol üretmeye sevk etmektedir. Kendisini çevresinden uzaklaştırıp mutlak bir biçimde çalışmalarına yoğunlaştığı bir hayal dünyasına gömülme eğilimine uzun zamandır sahip olduğunun farkında olan Beethoven, Wegeler'e, Helene von Breuning'e "hâlâ bir *raptus* [hülyalı bir hale geçme hissi] içinde" olduğunu söylemesini ister. Müziğinden elde ettiği geliri "yoksullara" dağıtma hayali kurduğunu; Lichnowsky'nin kendisine söz verdiği yıllık maaşı artık bağlamış olduğunu; bestelerinden hatırı sayılır bir gelir elde ettiğini; her biri için istediğini ödemeye hazır altı-yedi yayıncı bulabildiğini anlatır. Şöyle devam eder:

> Tamamen müziğimin içinde yaşıyorum; daha bir besteyi bitiremeden öbürüne başlıyorum. Şu sıralardaki hızımla haftada üç-dört eser çıkarıyorum.

Bu iddianın abartılı olmadığı, Beethoven'ın 1798 ortası ile 1802 arasındaki bu dönemin büyük bölümünde kullandığı yedi büyük nota defterinden bellidir; Opus 18 kuartetlerinin biri hariç hepsini, Opus 26'dan 31'e piyano sonatlarını, Opus 23, 24 ve 30 keman sonatlarını, *Prometheus* Balesi'ni, İkinci Senfoni'yi, Opus 34 ve Opus 35 iki dizi piyano varyasyonlarını bu deftere yazmıştır. Bu yaratıcı enerji dalgasının sağırlığıyla ilgili olarak giderek derinleşen bir kaygıyla eşzamanlı olması, ilk olgunluk döneminin temel yönlerinden biridir. Nedeni ister sağırlık ister daha fazla hastalanma korkusu olsun, sürekli yaratıcı çalışmaya gömülmesi, müziği işitme becerisinin, kariyerinin icrasını ilerletmesinin, etrafındaki herkesle normal ilişkiler sürdürmesinin karşı karşıya kaldığı tehdidi aşmak için toplayabildiği iradenin kaynaklarını gösterir.

Wegeler'e yazdığı mektuptan üç gün sonra, bir başka yakın arkadaşına, o sıralarda Letonya Kurlandiya'da bulunan kemancı Karl Amenda'ya, onun gibi "gerçek dostlar" ve "onları sadece istediğimde çaldığım enstrümanlar gibi görüyorum" dediği, aralarında "bencil" Zmeskall ile Schuppanzigh'in de bulunduğu "Viyanalı" arkadaşları hakkındaki acılı bir sözler karışımını sağırlığıyla ilgili açıklamalarıyla harmanladığı bir mektup yazmıştır.[5] Böylece birden içindeki Hamlet'in uyandığını görürüz: Genç, gururlu, güvensiz, kuşku ve endişeyle dolu; hayatta kalıp zorlu hareket yollarıyla yüzleşmek ile ölüm, belki de özyıkım arasında daima bir tercih yapma mücadelesi içinde olan genç prens. Eyüp misali, "yaratıklarını en küçük bir faciaya bile maruz bıraktığı, bu yüzden en güzel çiçeğin ezilip parçalanmasına neden olduğu" için Yaratıcı'ya sövdüğünü anlatır. Amenda'ya sağırlığının giderek ilerlediğini, o sıralarda berbat bir hayat sürdüğünü söyler; "benim için aziz ve değerli olan her şeyden uzaklaştığımı görüyorum," der. Mali desteği için Lichnowsky'ye müteşekkir olduğunu söyler ve yine yükselmekte olan şöhretiyle, üretkenliğiyle gururlanır: "Şu anda bestelediğim her şey hemen beş baskı yapabilir ve gayet iyi de gelir getirir."

Ama sonra sağırlığı, yalıtılmışlığı ve hastalığının çalışmasını engelleyeceği yolundaki korkularına geri döner:

> Şimdiki halimle her şeyden uzak durmam gerekiyor; en güzel yıllarım yeteneğim ve gücümün yapmamı buyurduğu her şeye ulaşamadan hızla geçip gidecek; kederli bir teslimiyete sığınmaya zorlanıyorum. Söylemeye gerek bile yok, bütün bunları aşmaya kararlıyım, kararlıyım da bu nasıl yapılacak?[6]

Ama şunu da ekler: "Çalarken ve bestelerken derdim bana çok az köstek oluyor; beni en çok birileriyle birlikteyken vuruyor." Hatta "piyano çalışım... hatırı sayılır bir ilerleme gösterdi," iddiasında bulunur ve duygusal bir hassasiyetle, sağırlığının tedavi edilemez olduğu anlaşılırsa belki Amenda'nın konser turnelerinde ona yol arkadaşlığı edebileceği fantezisini dile getirir. Böyle olması "senin de servet yapmanı sağlayacaktır. Sonra da sonsuza dek yanımda kalırsın".

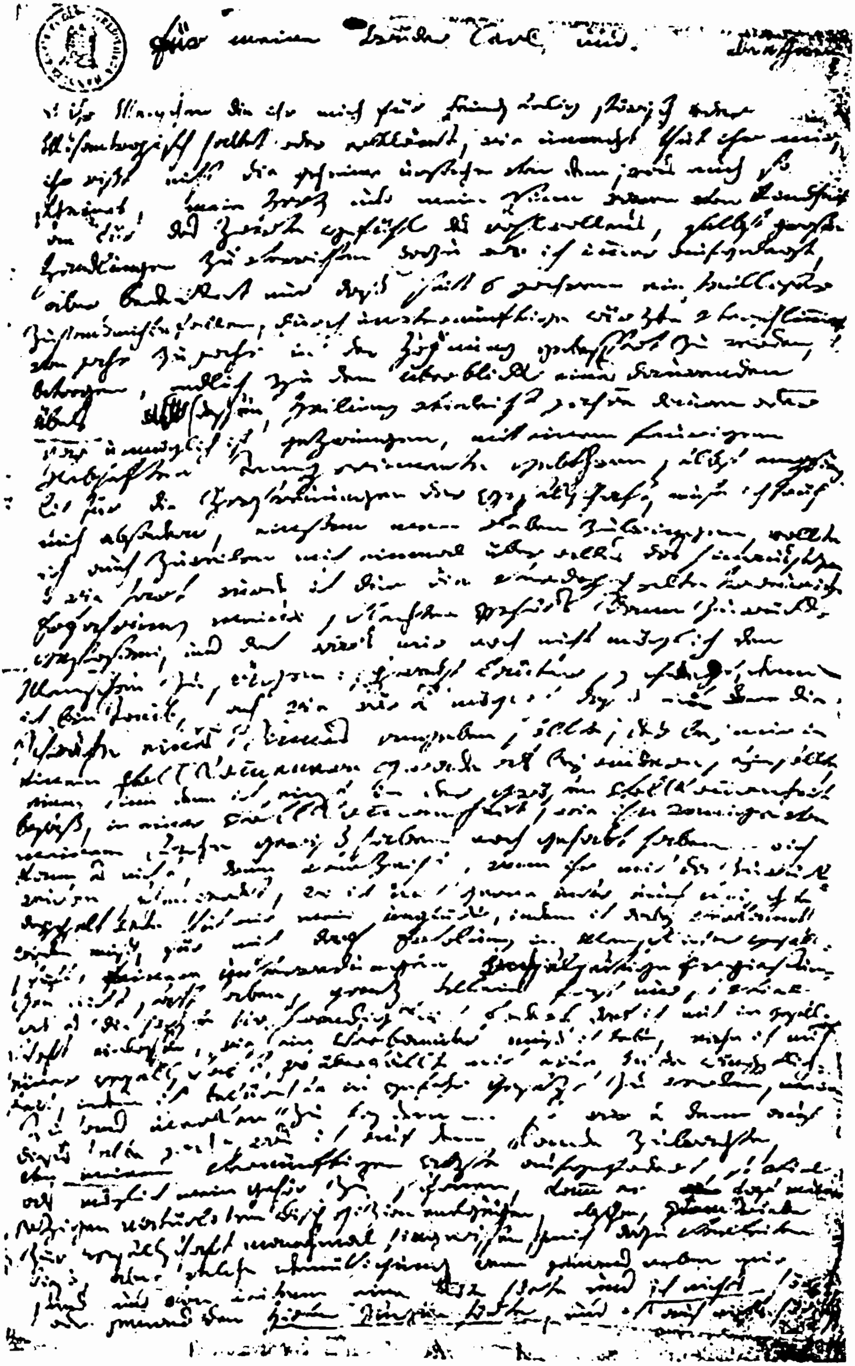
Beethoven'ın içinde bulunduğu krizi ve bu krizin görünümünü ortaya koyan iki belge daha vardır: Wegeler'e yazılmış 16 Kasım 1801 tarihli ikinci bir mektup ve hemen hemen bir yıl sonra kaleme alınmış,

Ekim 1802 tarihli Heiligenstädter Vasiyeti.[7] 1801'in sonuna gelindiğinde bestecinin durumunda biraz iyileşme olsa da Wegeler'e hem karın ağrısından hem sağırlıktan yakınmaktadır: "Şu son iki yıl ne kadar boş ve kederli bir hayatım oldu." Bir umut ışığı vardı; ama belli belirsiz. "Beni seven ve benim de sevdiğim, çok sevgili ve çekici bir kız." Bu kız, piyano öğrencilerinden o sıralarda on yedi yaşında olan, "Ay Işığı Sonatı"nı ithaf ettiği Giulietta Guicciardi'ydi.[8] Ama sonrasında bir şey olmadı; kalıcı bir ilişki imkânı yoktu, 1803'te Giulietta evlenip İtalya'ya gitti.

Wegeler'e yazdığı mektubun en unutulmaz bölümü, Beethoven'ın derdinden kurtulmaya özlem duyduğunu, hâlâ nispeten genç olmasına rağmen hastalıkların peşinde olduğunu hissettiğini –"hep böyle hastalıklı bir tip değil miydim?"– ve sanatsal gücünün giderek artması ile işitmesinin zayıflaması ve hastalıkları arasındaki mücadeleyi anlattığı bölümdür. Fakat Beethoven'ın satırlarından, bu mücadeleden kendisinin galip çıkacağı hissi alınır. "Fiziksel gücüm daha da artıyor, bu yüzden zihinsel güçlerim de artıyor," diye yazmıştır. Bu sözleri içten bir ifade izler: "Her geçen gün beni, hissettiğim ama tarif edemediğim hedefime daha fazla yaklaştırıyor. Beethoven'ın ancak bu koşulda yaşayabiliyor." Son olarak asırlarca unutulmayacak bir cümle: "Kaderi boğazından kavrayacağım; elbette ki beni tam anlamıyla eğip ezemeyecek... Ah, binlerce hayatı yaşamak ne kadar güzel olurdu."

Heiligenstädter Vasiyeti

Beethoven'ın sağırlığıyla ilgili en bilinen belge, sanatçılara ait, gelmiş geçmiş ifadelerin en çarpıcılarından biri olan Heiligenstädter Vasiyeti'dir.[9] Bu belge, bestecinin çektiği acının, intihar eğilimlerini aşıp bir sanatçı olarak kaderini tamamına erdirme kararlılığının mahrem bir anlatısıdır. Amenda'ya yazdığı mektupta gördüğümüz üzere, Beethoven'ın düşünceleri eğer Hamlet'in "olmak ya da olmamak" meselesine takılmış idiyse, günah çıkarttığı bu belge, bu kişisel dramda onun kendi kendisiyle başlıca hasbıhali; darmadağın olmuş özgüvenini yeniden kurmasının ve yalnız, toplumsal olarak yabancılaşmış bir sanatçı olarak kasvetli hayatıyla yüzleşmesinin bir aracıdır. Schindler'den başlayıp zamanımıza gelinceye dek bu belgeyi yorumlayan birçok kişi


Für meine Brüder Carl und

Heiligenstädter Vasiyetnamesi olarak bilinen, Beethoven'ın 6 Ekim 1802'de Viyana yakınlarındaki Heiligenstädter'de kardeşlerine ve insanlığa hitaben kaleme aldığı özel mektup ve vasiyet. Besteci bu mektupta sağır olduğunu itiraf eder ve sanatı uğruna onu aşma kararlılığı gösterir. (Staats –



Bestecinin en küçük kardeşi Johann von Beethoven.
Linz'de eczacılık yapan Johann daha sonra Avusturya'da
Gneixendorf'ta toprak sahibi olmuştu.
(Historisches Museum, Viyana)

olmuştur. Beethoven'a ilişkin ciddi bir çalışma, bu belge hakkında bir yorumda bulunmadan geçemez.

Beethoven bu belgeyi 1802 sonbaharında, o sıralarda Viyana yakınlarında sakin, ormanlık bir köy olan Heiligenstädter'de herkesten uzakta geçirdiği altı ayın ardından yazmıştır. Bütün hayatı boyunca bu belgeyi, mahrem belgeleri arasında saklı tutmuş, muhtemelen ondan kimseye bahsetmemiş ve kesinlikle de sonraki yıllarda yeniden kaleme almamıştır; zira bu belge kardeşlerine, 1815'te ölen Karl ile 1848'e kadar yaşayan Johann'a hitaben kaleme alınmıştı. Beethoven'ın Mart 1827'de ölmesinin ardından, Anton Schindler ile Stephan von Breuning bu belgeyi onun eserlerinin arasında bulup Friedrich Rochlitz'e iletmişler, o da aynı yılın ekim ayında belgeyi ilk kez yayınlamıştır.[10] "Kardeşlerim Karl ve [isim yeri boş bırakılmış] Beethoven'a" hitabıyla açılan, 6-10 Ekim

1802 tarihini taşıyan mektup, vasiyet biçiminde bir günah çıkarma belgesi; kendisinden sonra hayatta kalmaları halinde kardeşlerine hitaben kaleme almış olduğu bir mektuptur.

Beethoven'ın standartlarına göre, bazı düzeltme işaretleri içeren, muhtemelen daha önce kaleme alınmış bazı müsveddelerden kopyalanmış, titizlikle kaleme alınmış bir belge olduğundan, belgenin üç yerinde kardeşi Johann'ın isminin atlanmış olması birçok spekülasyona neden olmuştur. En basit ve düz açıklama, bunun, Beethoven'ın yarı-hukuki bir belge kaleme alırken kardeşini ona verilmiş isimlerin ikisiyle birden mi yoksa bir tek isimle mi anma konusundaki kararsızlığını yansıttığıdır; Johann'ın resmi ismi "Nikolaus Johann"dı. Beethoven diğer kardeşine, tam adı "Kaspar Karl" olmasına rağmen sadece "Karl" diye hitap etmiştir; kardeşlerinin ikisi de Viyana'ya taşındıktan sonra iki isimlerinden birini atıp sadece "Johann" ve "Karl"ı kullanmaya başlamışlardır.[11] Solomon daha zorlu bir yorumda bulunur; o Beethoven'ın bütün hayatı boyunca, kardeşi Johann'ın ismini, koymasının son derece normal olduğu belgelerde kullanmaktan kaçınma eğiliminde olduğunu gözlemiştir. Solomon'un iddiasına göre bu davranış, Beethoven'ın Johann'a karşı derinden çelişkili duygularını, kardeşlerine takıntılı bağlılığını ömrü boyunca aşamamış olduğunu, hayatının son yıllarında onların hayatlarına sürekli müdahale ettiğini yansıtmaktadır. Solomon son olarak, adı anılmamış kardeşin, Beethoven'ın şu ya da bu şekilde hatırladığında büyük bir öfkeyle andığı, ölmüş ama yası tutulmayan babalarıyla aynı adı, "Johann" adını taşıdığına dikkat çeker.[12]

Gelgelelim bu mahrem belge, daha en başında ve esas itibarıyla genel olarak dünyaya hitaben kaleme alınmıştır; "Ey, siz insanlar" ("O ihr Menschen") sözleriyle başlar; bu belge Beethoven'ın en mahrem belgeleri arasında kalmış olsa da metnin büyük bölümü halka hitaben kaleme alınmıştır. Bu belge, hem hayatta kalan aile bireylerine hem gelecek kuşaklara seslenen yazılı bir ifade; artık ömrü boyunca devam edip iki yönden onu engelleyeceğine inandığı rahatsızlığıyla ilgili bir ilandır. Bu dert, bir müzisyen olarak onun için sağırlığın ağır yükünü beraberinde getirmiştir; bu dünyada bir insan olarak onu "kötücül, inatçı, insan sevgisinden yoksun," yalıtılmış görünmek ve yanlış anlaşılmakla damgalamıştır.

Beethoven öncelikle antisosyal davranışlarını haklı çıkarmaya, toplumsal temaslardan kaçınmasının sebeplerini açıklamaya çalışır. "Faal,

ateşli, toplumun çeşitliliklerine açık bir mizaçla doğmuş olsam da kısa süre sonra kendimi çekmek, hayatımı yalnız yaşamak zorunda kaldım." İşitme kaybı, onun insanlarla kolayca temas kurmasını engellemiştir: "İnsanlara 'daha yüksek sesle konuşun, bağırın, ben sağırım' demek benim için imkânsızdı." Rahatsızlığı çok acı verici olmuştur; çünkü "bir zamanlar büyük bir mükemmellikle, benim mesleğimde pek az kişide olan ya da olmuş bir mükemmellikle sahip olduğum bir duyuyu" etkilemiştir. O sıralardaki doktorunun kendisine "mümkün olduğunca işitme duyusu olmadan idare etmesi" talimatını verdiğini, böylece doktorun onun o sıralardaki "doğal eğilimini neredeyse teşvik ettiğini" anlatırken sarf ettiği, "Gerçi insan toplumu için duyduğum içgüdüsel arzuyla arada bir bu sıkıntı ortadan kalktığında, kendimin bunu aramasına izin verdim" sözleri bestecinin çelişkili hislerini ortaya döker.

Fakat sağırlığın işkencesi dayanılmazdır: "Yanımdaki biri, uzakta bir flüt sesi duyuyor da *ben hiçbir şey duymuyorsam* ya da biri bir çobanın şarkısını duyuyor da ben yine hiçbir şey duymuyorsam benim için bu ne büyük bir aşağılanmadır."[13] Şimdi de asıl mesele:

> Bu gibi tecrübeler beni yeise kapılma noktasına getiriyor; biraz daha fazlasını yaşayacak olsam hayatımı sona erdirme noktasına gelirdim. Beni bundan uzak tutan tek şey sanatım. Ah, besteleme dürtüsünü hissettiğim bütün eserleri çıkarmadan bu dünyadan ayrılmak bana imkânsız görünüyor.

"Öyle duyarlı bir bedenim var ki ani bir değişiklik beni en güzel duygulardan alıp en beterlerine sürükleyebilir; bunu görerek bu berbat varoluşa, bu gerçekten berbat varoluşa" tahammül edeceğine yemin eder. Sonra şöyle devam eder:

> Belki iyileşeceğim; belki de iyileşmeyeceğim. Yirmi sekizinci yaşımda bir filozof olmak zorunda kaldım; ama kolay olmadı ve sanatçı için bu herkes için olduğundan daha zordur. Ruhumun en derinini gören Kudretli Tanrım, onun insanlığa karşı sevgiyle ve iyilik yapma arzusuyla dolu olduğunu sen biliyorsun.[14]

Buradan belgenin sonuna dek Beethoven yine kardeşleri Karl ve Johann'a –hâlâ adını anmaz– hitap eder; kendisinden sonra hayatta kalan yakınları olarak doktorundan hastalığını anlatan bir belge yazmasını

istemelerini, "sonra bu yazılı belgeyi vasiyetine eklemelerini" rica eder; böylece "en azından dünya, ölümümden sonra mümkün olabildiğince benimle uzlaşacaktır," der. Onları "küçük serveti"nin vârisleri ilan eder ve "bu mirası adil bir biçimde paylaşmalarını" tembihler; Karl'a "son yıllarda bana gösterdiğin bağlılık" için teşekkür eden özel bir not da ekler; herhalde burada Johann'ı bir kez daha kasten es geçmiştir. Beethoven kardeşlerinden dostlarına, özellikle de Prens Lichnowsky ile doktoru Profesör Schmidt'e teşekkür etmelerini ister ve içlerinden birinin, Lichnowsky'nin ona verdiği yaylı enstrümanları saklayacağını umduğunu belirtir. Kardeşlerine kendisininkinden daha iyi bir hayat temenni eden besteci, onlara şunu hatırlatır: "Erdem tek başına bir insanı mutlu edebilir. Para bunu yapamaz... Sefaletimde beni ayakta tutan erdem oldu." Beethoven son paragrafta, kararlılığın eşlik ettiği trajedi hissini bir kere daha ortaya koyar:

> Evet, hepsi bu kadar. Ölümle buluşmaya neşeyle gidiyorum. Ben bütün sanatsal becerilerimi geliştiremeden önce gelirse, zorlu kaderime rağmen yine de çok erken gelmiş olacak ve ben muhtemelen daha sonra gelmesini dilerdim diyeceğim. Ama böyle bile olsa, razı olacağım; beni sonsuz bir ıstıraptan kurtarmayacak mı? O zaman, gel Ölüm, ne zaman gelirsen gel; seni cesaretle karşılayacağım.

Sonra, 10 Ekim tarihli bir notla, Heiligenstädter'e gelirken, "en azından bir derece" iyileştirilebileceğine dair taşıdığı umuttan vazgeçmesinin ardından kederini döker ve vasiyetini tamamlar:

> Sonbahar yaprakları düşüp solarken o umut da benim için kaybolup gitti. Buradan, neredeyse geldiğim halde ayrılıyorum; yazın o güzel günlerinde sık sık bana ilham veren o neşe dolu cesaret de kaybolup gitti. Ah Tanrım! Bana tek bir gün olsun saf neşe bahşet! Gerçek neşenin içimdeki yankısı beni terk edeli o kadar uzun zaman oldu ki! Ah ne zaman, ah ne zaman duyacağım Tanrım? Doğanın ve insanlığın tapınağında o neşeyi ne zaman hissedeceğim? Asla mı? Hayır. Ah, bu çok zor olacak.

Bu duyguların derinliği konusunda yanılgıya düşülemez. Yer yer yüksek bir edebi ton işitilse de bu retorik tarzın samimiyet azlığını ele verdiğine inanmak için bir gerekçe yoktur; bu daha çok Beethoven'ın kalıcı

bir belge olmasına niyetlendiği resmi bir belgeyi bir çerçeveye oturma, böylece kişisel olduğu kadar yarı-hukuki bir niteliği aktarma tarzı olarak görülebilir.[15] İntihara atıfta bulunması, Goethe'nin *Werther*'iyle ilişkilendirilebilir; *Werther*'de genç kahramanın sevgilisini kaybetmesi üzerine duyduğu üzüntü öyle kuvvetli bir biçimde resmedilmiştir ki kitap popülerleştikçe, genç adamlar arasında gerçek bir intihar dalgası başlatmıştır. Doğa'nın tapınağına yapılan atıf, rahiplerin karşısındaki Tamino'yu hatırlatır ve Masonlara katılmak için girilen ateş ve su sınavı ritüellerini akla getirir. "Erdem" (*Tugend*) kelimesine yapılan vurgu da öyle. Her ikisi de Beethoven'ın en yüksek şahsi vasıflar olarak sebat ve dayanma gücüne inancını yansıtır; daha sonra *Leonore/Fidelio*'da Florestan'ın ıstırabında ve 1812-18 dönemine ait *Tagebuch*'ta (mahrem günlük) su yüzüne çıkan bir inançtır bu.

Tagebuch sessiz bir "boyun eğme, kaderine derinden boyun eğme" ilanıyla açılır; benzer stoacı ifadeler, sonraki sayfalarda da karşımıza çıkar.[16] *Sihirli Flüt*'ün birinci perdesinde Tamino Akıl, Bilgelik ve Doğa tapınaklarında Pamina'yı aramıştı; fakat henüz arınmamış olduğu gerekçesiyle Masonlar tarafından geri çevrilmişti. İkinci perdede Pamina'ya kavuşmasından sonra ancak onu daha üst bir insanlık seviyesine çıkaracak sınamalara alınmıştı. Tamino, Hamlet gibi bir prensti; *Sihirli Flüt* ise Beethoven'ın bilincinde müzikal olarak hem doğrudan hem dolaylı biçimlerde, felsefi olarak insanların kardeşliği hakkında bir eser olarak çınlayıp duruyordu. Beethoven'ın bir Mason locasına katılıp katılmadığını bilmiyoruz; Bonn'daki birkaç arkadaşı kesinlikle katılmıştı. Fakat vasiyetin son bölümü zorluklara dayanma, terslikleri alt etme ve ölümü cesaretle kabul etme kararlılığıyla yazılmıştır; bunlar, insan olmanın ne demek olduğuna dair Masoncu idealin asli unsurlarıdır.[17]

Vasiyet, Beethoven'ın eserlerine hangi ipliklerle bağlanır? Geniş anlamda birçok iplikle; ama dar anlamda hiçbirinin izini kesin olarak süremeyiz. Vasiyetin esasen karşılık geldiği sağırlık krizinin, Beethoven'ın ilk olgunluk dönemini şekillendiren başlıca olay olduğu kesindir; eserleri üzerinde geniş kapsamlı, uzun erimli bir etkisi olduğu kaçınılamaz. Fakat ayrıntıları bulmak zordur. Bu döneme ait eserlerinin en önemlilerinde yas tutma ve ölüm, ifade gücü son derece yüksek birkaç yavaş harekette kesinlikle karşımıza çıkmaktadır. Opus 18 No. 6 Kuarteti *La Malinconia*'nın ("Melankoli") Adagio finalinin bariz konusunun bir ya-

rısını bunalım oluşturur (öbür yarısını ise taşkın neşe). Schindler'e inanabilirse, Opus 10 No. 3 Piyano Sonatı'nın Re Minör Largo e mesto'sunun konusu, duygusal karanlıktır. Ölüm, aşkın kaybı, intihar ve terk edilme, eskizleri *Romeo ve Juliet*'i andıran Opus 18 No. 1 Adagio'ya işlemiş gibi görünmektedir. Opus 26 Piyano Sonatı'nın (1800) yavaş hareketi olan "Bir Kahramanın Ölümü İçin Cenaze Marşı" ve *Eroica*'nın (1803-4) ağır Marcia funebre'sinde doğrudan ölüm ve kahramanlık hisleri canlandırılmıştır. Vasiyetinde kaleme aldığı sebat dersine gelince: Kuşkusuz bu ders, sonraki eserlerinin bazılarına yansımıştır; bu eserlerde daha önceki bir (genellikle ilk) hareketteki karanlık mücadele ve çatışmanın daha sonra başka estetik ve duygusal karmaşa aşamalarından geçip son harekette olumlama ve muzaffer olmanın ışığında yavaş yavaş yeniden doğduğunu görürüz. Beşinci ve Dokuzuncu senfoniler en meşhur örneklerdir, fakat aynı sırayı izleyen bir anlatım bestecinin başka eserlerinde de çeşitli biçimlerde, hatta bazen *Fidelio*'da olduğu gibi açıkça kendini gösterir.

Özetleyecek olursak, Beethoven'ın sağırlığı yüzünden yaşadığı krizin, çevresindeki dünyayla baş etme becerisinde, hepsinden de önemlisi sosyal hayatı ve icra kariyeri üzerinde kalıcı ve zayıflatıcı bir etkisi olmuş ve hiç kuşkusuz eserlerinin karakterini, içeriğini güçlü bir biçimde etkilemiştir. Fakat bu krizin, bir besteci olarak üretkenliğinin devamına ciddi bir müdahalede bulunduğu ya da 1802-4'te üslubunda ortaya çıkan büyük değişikliklerin temel sebebi sayılabileceği yolunda açık bir kanıt bulunmamaktadır. Üslubundaki bu değişiklikler, işitme duyusunu yitirmiş olmasından bağımsız olarak, sanatsal gelişiminin bir parçası olarak da ortaya çıkmış olabilir. Sağırlık onun insanlar, müteşebbisler ve paranın hâkim olduğu dünyaya karşı horgörüsündeki şiddetli haşinliğe, toplumsal olarak kabul edilebilir bir gerekçe göstermesini sağlamış olabilir. Aynı zamanda en başta ilk gençlik yıllarında, daha kendi kaderini işlemeye fırsat bulamadan annesinin ölmesi ve ümitsiz bir vaka olan babasının hayatta kalmasının ailenin sorumluluğunu hiç beklenmedik bir biçimde onun omuzlarına yüklemesinden dolayı yaşadığı duygusal yoksunluktan kaynaklanmış kişisel özellikler olabilecek, ömrü boyunca devam eden o öfke ve yabanlık duygusunu kendi kendisine haklı çıkarmasının bir yolunu da sunmuş olabilir. Belki de sağırlık ona, dış dünyada sosyal hayatta yaşadığı bu huysuzluktan çektiği acıyı, çevresindeki

dünyanın rahatsız edici özelliklerini kelimenin tam anlamıyla bir süreliğine susturabildiği ama aynı zamanda, sevilmeye ve beğenilmeye özlem duyarak daima feryat ettiği yalnızlıkla örülmüş mahrem bir dünyaya aktarmanın bir yolunu sunuyordu.

"Saf neşeyle dolu" tek bir gün bile görmemiş olabilir. Fakat sonraki yıllarda, işitme duyusu giderek körelirken bile yeni sanatsal hedefler peşindeki koşusu, sanatsal bütünlüğünü koruyabilme becerisi –kimi zaman ufak tefek popüler eserlerde terk etmiş olsa bile– kendini gerçekleştirme ve kişisel olarak tamlığa erişme duygularını güçlendirmiş olsa gerek. Bir insan olarak kendisini sağırlığa mahkûm bulmuştu. Bir sanatçı olarak da zincirlerini kırmıştı; sağırlığını ağır bir yük, olabildiğince aşmaya çalıştığı giderek kötüleşen bir engel olarak sırtında taşırken, ciddi yenilenmelerin ve üslubundaki dönüşüm aşamalarının damgasını vurduğu bir yolda ilerlemeyi sürdürüyordu. Beethoven "Emilie M."ye 1812'de derin bir bunalım döneminde yazdığı mektupta sağırlıktan değil, hastalıktan bahseder; kötü giden sağlığından yakındığı sonraki birçok mektubunun ancak pek azında sağırlığından belirgin olarak bahseder.[18] Fakat yıllar sonra, Heiligenstädter Vasiyeti'ni gizli çekmecesinden çıkarıp okuduysa bu belgenin hem ümitsizliğini hem de derinlere işlemiş dayanma kararlılığını ifade ettiğini anlamış olsa gerek; ümitsizliği ve kararlılığı hayatındaki başka her şeyde olduğu gibi tehlikeli bir denge içinde bulunuyordu.

6. Bölüm

Piyano İçin ve Piyanoyla Müzik

"Yeni Yol" ve İlk Nota Defterleri

Carl Czerny 1852'de yazdığı satırlarda şu anekdotu aktarır:

> 1803 yılı civarında Beethoven dostu Krumpholz'a, "Şimdiye kadar bestelediklerimden tatmin olmuş değilim. Bundan böyle yeni bir yol tutmaya niyetliyim," dedi. Kısa bir süre sonra da Opus 29'un [yani Opus 31] üç sonatı yayınlandı.[1]

Opus 31 sonatları 1803'te değil 1802'de yayınlandığından, Beethoven'ın bu sözünün tarihi olarak 1802 olarak gösterilebilir. Czerny'nin ifadelerinde, çok sonra yazılmış olsalar da bir doğruluk payı vardır: Piyano sonatları gerçekten de yeni bir yol açıyordu; bunun yanı sıra sağlam bir müzisyen ve Beethoven'ın uzun zamandır dostu olan Wenzel Krumpholz açıktır ki bestecinin bu şekilde konuşabileceği türden biriydi. Krumpholz aynı zamanda küçük Czerny'nin de hocasıydı, on yaşındaki Czerny'yi Beethoven'la tanıştıran o olmuştu; öyle görünüyor ki Czerny bu anekdotu doğrudan Krumpholz'dan aktarmaktadır.[2] "Yeni yol" hikâyesi bütün anekdotlar gibi uzun süre devam etmiştir; fakat o yıllarda kesinlikle belirgin olduğu üzere Beethoven'ın biçime ve müzikal içeriği biçimsel yenilikler yaratarak şekillendirme yaklaşımında bir değişikliğe atıfta bulunduğu için ayakta kalmıştır.

"Yeni yol"un sağırlık krizi ve Heiligenstädter Vasiyeti'ne denk gelmesi de epey yoruma neden olmuştur. En başta Beethoven'ın hayatı ve eserlerinin "kriz ve galibiyet" çerçevesindeki anlatısına dayanan genel geçer görüş, *Eroica* senfonisini başlıca sanatsal dönüm noktası olarak görür. 1803-4'te bestelenen bu büyük köşetaşı, temel Beethovencı paradigmanın asli yönlerinden olduğu genel kabul gören yeni senfonik ideallerin ve "kahramanlık üslubu"nun başlangıcı olmuştur. Ne var

ki *Eroica*'nın önemi inkâr edilemez olsa da Beethoven'ın kariyerinin daha uzun bir zaman dilimi çerçevesinde değerlendirilmesi, önceki beş yılda yazılan, yeni bir yol açan eserlerin *Eroica*'nın devrimci yönlerini inceden inceye haber verdiğini gösterir. 1798'den 1802'ye uzanan bu dönem, Beethoven'ın gelişiminde benim "ilk olgunluk" dediğim uzun aşamanın kapanış bölümüdür.

Birinci Senfoni ve daha önceki yıllarda yazılmış yaylı kuartetlerinin yanı sıra bir dizi önemli piyano sonatı da bu görüşü desteklemektedir. Birinci Senfoni, Beethoven'ın 1790'larda yazdığı ilk dönem eserlerinin standartlarına göre ürkek olsa da Opus 18'i oluşturan altı kuartet, Beethoven'ın eskiz hazırlığı, besteleme ve gözden geçirme konusunda çalışmalarını en kuvvetli, en özeleştirel biçimde yoğunlaştırdığı köşetaşları olmuştur. Bu eserler Beethoven'ın besteleme usulünde meydana gelen temel bir değişikliğin başlangıcı olan, ilk kez istikrarlı ve düzenli bir biçimde nota defterleri kullanmaya başladığı eserlerdir.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Beethoven tarihi 1786'ya kadar uzanan çok sayıda eskiz yapraklarını ve yaprak demetlerini toplamış, bir portföy halinde saklamıştı.[3] Bu ilk yapraklar üzerindeki karalamaları, daha sonraki eskiz defterlerinde gördüğümüz karalamalarına çok benzer; aradaki tek fark, ilk dönemlere ait yaprakların pek az yer boş bırakılacak şekilde tepeden tırnağa notalarla doldurulmuş olmasıdır. Bestecinin Bonn'daki son, Viyana'daki ilk yıllarına ait müzikal fikirler, kısa temalar ve cümlelerden koskoca hareketlere, dönemin çekici müzikal fikirlerinden büyük bölümlerin kapsamlı bir biçimde dökümüne uzanan büyük bir çeşitlilik gösterir. Fakat müzikal fikirlerindeki benzerliklere rağmen, çalışma usulünü örgütlemek için büyük, toplu eskiz defterleri kullanmaya başlamasıyla birlikte alışkanlıklarında büyük bir değişiklik meydana geldi; eskiz defterleri kullanmak bundan sonra bütün hayatı boyunca titizlikle koruyup devam ettirdiği bir yöntem oldu. 1798'den itibaren düzenli olarak defter kullanmasının ve onları korumaya özen göstermesinin yaşamöyküsünün önemli dönüm noktalarından biri olduğunu söylersek fazla ileri gitmiş olmayız; Beethoven bu şekilde, çalışma yöntemlerine gündelik hayatının geri kalan kısmının düzensizliği ve çalkantısına ters düşen bir disiplin getiriyordu. Çalışma yöntemlerindeki bu değişiklik, sağırlığının başlangıcına ve ilk olgunluk döneminin sonuna denk geldiğinden, defterleri sayesinde beste çalışmaları üzerinde yeni

bir denetim tesis etmesi, onları gözden geçirebilecek olması, sağırlığının getirdiği hayal kırıklığı ve damgalanma hissinin bir kısmını telafi etmiş olabilecek bir düzen ve istikrar hissi verir. O acı çekerken, içindeki sanatçı kayıplarını telafi etmenin bir yolunu bulmuştu.

Beethoven yaşlandıkça, çalışmalarına gösterdiği titizlik ve hayatındaki düzensizlik de arttı. Müziği daha derinleşir, gündelik hayatı daha münzevi, eksantrik ve kaotik bir hal alırken eskiz çalışmaları da daha kapsamlı hale geldi. 1815'te, "Merkenstein" şiirinin üzerine yazdığı şarkıyla ilgili bir ricayı cevaplarken aslında iki melodi yazdığını açıklamış; ama "ikisi de bir kâğıt yığının altına gömülü kaldı... Fakat evimde kural olarak hiçbir şey kaybolmadığından, bulur bulmaz diğer kopyaları almanızı sağlayacağım," diye yazmıştı.[4]

Eskiz defteri kullanmaya başladığında, önceki yıllarda bir yaprağın herhangi bir açıklığına karalayıverdiği satırların sıklığı da azalmıştı. Beethoven'ın belli bir süre zarfında tek bir ana defter kullanması, hareketlerin ve eserlerin geniş ölçekli ve küçük ölçekli planlaması üzerindeki çalışmalarını daha sistemli bir biçimde yoğunlaştırmasını sağlıyor, ona üretimini daha verimli bir biçimde yönetme imkânı veriyordu. Beethoven daha geniş kapsamlı besteler planlama ve gerçekleştirme becerisini de artırıyordu; böylece çalışma malzemesindeki değişiklikler ve daha karmaşık müzik yazma becerisinin gelişmesi el ele ilerledi. Bir besteci, piyanist, şehrin önde gelen müzisyeni, zaman zaman Czerny, Ries ve Viyana aristokrasisinin bazı genç mensuplarının piyano hocası olarak oynadığı rollerin onu ne kadar meşgul ettiği dikkate alınırsa bu yeni çalışma biçiminin üretkenliğini hızlandırdığı söylenebilir. Bu durum, onun kendisini "aynı anda üç-dört eser bestelerken" bulduğu yolundaki iddiasını doğurmuştu.

Eskiz defteri formatı, kuartetler üzerinde sistemli bir biçimde çalışmasını, aynı dönem içinde aklına gelen ya da bitirmesi gereken başka besteler için defterin başka kısımlarını kullanmasını mümkün kılıyordu. Gündelik hayatındaki kaçınılmaz bölünmeler ve kesilmelerin ardından, elindeki projelerin eskizlerini bulmak için ayrı yaprak yığınları ya da yaprak demeti istiflerini karıştırıp durmak yerine, o sırada elindeki besteler için başlıca çalışma alanı vazifesi gören büyük ebatlı tek bir deftere dönerek besteleme çalışmalarına büyük bir kolaylıkla yeniden devam edebiliyordu.

"Grasnick 1" ve "Grasnick 2" olarak (sonradan bunları alan birinin ismiyle) bilinen ilk iki defter, Opus 18 kuartetleri için yazılmış, bugüne kalmış eskiz malzemesinin büyük bir bölümünü içerir. Opus 18'in imzalı son elyazmaları bugün kayıp olduğu için, bu eserlerin kökenleri ve doğuşuyla ilgili olarak bugün bildiğimiz şeylerin çoğunu bu eskiz defterleri gösterir.[5] Bu defterler başka birçok malzeme de içerir; Opus 14 No. 1 piyano sonatı, ilk iki piyano konçertosu, varyasyonlar, şarkılar, Opus 20 Septeti ve o kadar önemli olmayan çalışmalar için karalamalar gibi.

Bu iki deftere yakından baktığımızda, Beethoven'ın o dönemde nasıl çalıştığını görürüz. Öncelikle çizgili, on altı porteli doksan altı tane uzun yapraktan oluşan bir demet almıştır; bu sayfalar ya kırk sekiz sayfalık iki demet halinde bulunuyordu ya da sonradan kendisinin ikiye böldüğü tek bir defter halindeydi. 1798'den 1808'e dek bu tür önceden toplanmış eskiz defterleri kullanmış gibi görünmektedir; daha sonra bu gibi defterleri kendisi birbirine eklemiş ya da daha düzensiz defterler kullanmıştır.[6] Şimdiki haliyle Grasnick 1'de otuz dokuz yaprak bulunuyor olsa da akademik çalışmalar yürütenler bugün Bonn, Paris, Stockholm ve Washington'da bulunan ayrı ayrı yapraklar ve parçaları bir araya getirerek en baştaki toplu halini oluşturabilmişlerdir. Kâğıt tipleri, filigranlar, eskiz defterlerinin içeriği ve eskiz yaprakları üzerindeki çalışmalar sayesinde bunlar artık "onarılıp" orijinal haline getirilebilmektedir; tıpkı antik bir mermer elin kayıp parmağı gibi.[7] Grasnick 1, önemli bestelerin malzemelerini içermektedir; daha önemsiz projeler ya da marjinal karalamalar, başlıca odak noktası olan eserlerin öncesi ve sonrasındaki yapraklara serpiştirilmiştir.[8]

Beethoven bu defterin ilk sayfalarında Opus 14 No. 1 Mi Majör Piyano Sonatı'nın bazı inceltmeleri üzerinde çalıştıktan sonra başlıca yeni projesine, Re Majör Yaylı Kuarteti'ne dönmüştü; Re Majör Yaylı Kuarteti, Opus 18 dizisinden bestelenen ilk parçaydı ama daha sonra No. 3 olacaktı. Defterin ilk kısmında yer alan ana proje olduğundan, bu eserle ilgili çalışmalar 1798'in yaz ya da sonbahar aylarında başlamış, o yılın sonraki aylarında da devam etmiştir. Grasnick 1'in Şubat 1799'a dek altı-yedi aylık bir süre boyunca Beethoven'ın başlıca eskiz defteri olması, Opus 18 No. 3 üzerindeki çalışmasının daha geniş kapsamlı ritmiyle ilgili tahminler yürütmemizi mümkün kılar. Kuartetin eskizlerinin arasında Birinci Piyano Konçertosu için bir kadenzanın ka-

ralamaları, birkaç şarkı (Opus 128 "Der Kuss" ve "Opferlied," WoO 126), Opus 51 No. 2 Sol Majör Rondo ve Opus 20 Septeti için ayrı ayrı birkaç cümle de yer almaktadır. Si Bemol Piyano Konçertosu'nun bütün hareketleri için bazı eskizler, şarkılar ve Salieri'nin *Falstaff* operasından "La stessa la stessissima"sı üzerine yazılmış Piyano Varyasyonları (WoO 73) dahil, bazı önemsiz eserler daha geniş yer tutmaktadır. Beethoven muhtemelen operanın 3 Ocak 1799'da ilk kez sahneye konmasının ardından kısa bir süre sonra defterin bu bölümünde (30-36. folyolar) bu eser üzerinde çalışmıştır. Varyasyon dizisini izleyen tek önemli başlık, Opus 18 No. 1 haline gelecek olan Fa Majör Yaylı Kuarteti'nin ilk eskizlerinden oluşmaktadır; Beethoven bu eskizleri daha sonra doğrudan Grasnick 2'ye taşımış, bu eser üzerindeki çalışmalarının büyük bölümünü bu defterde sürdürmüştür.

Beethoven'ın eskiz defterlerinden oluşan büyük yığın, kaydettiği ilerlemenin sanatsal günlüğünü içerdikleri için eserlerini anlayabilmemiz açısından önemli bir bağlam oluştururlar.[9] Bu bağlam Beethoven açısından özellikle önemlidir; onun bakış açısına göre, kendi akranları ve çağdaşlarının yaptığı enstrümantal müzik, yetkin olmakla birlikte onun sanatsal standartlarının çok altında kalıyordu. Beethoven'ın mektuplarında Ignace Joseph Pleyel, Jan Ladislav Dussek, Muzio Clementi ve Daniel Steibelt gibi sağlam bestecilerin eserlerine iltifat kabilinden göndermelere rastlanmaz. Çağdaşlarının anlattığı birkaç anekdot da Beethoven'ın onları yetkin hasımlardan fazla bir şey olarak görmediğini düşündürmektedir. Beethoven 1817'de Steiner'e "zarftaki kentetleri yayınlamasını" tavsiye eder; "çünkü kompozisyondan anlayan biri tarafından yazılmışlardır". O kişi muhtemelen Georges Onslow'dur; fakat bu tür sözler istisnai derecede azdır ve mektubun dili de Beethoven'ın bu tür olumlu bir görüş beyan etmesinin olağandışı olduğunu düşündürür.[10] Büyük ölçüde, opera dışında bütün türlerde onları geride bırakacağı bilgisiyle bu gibi çağdaşlarıyla rekabet etmeye hep hazırdı. Fakat ona göre, o zamana kadarki en önemli bağlam kendisinden önceki başlıca seleflerinin, Mozart ile Haydn'ın eserlerinde yatıyordu; onların müziği hâlâ icracılar ve halk tarafından mevcut genel geçer akımın içine çekiliyordu. Doğru, Haydn 1798'de hâlâ hayattaydı, kariyerinin son üretken yıllarını yaşıyordu; fakat son missalarını ve iki büyük oratoryosunu, 1798'de *Die Schipfung*'u |Yaratılış|,

1801'de de *Die Jahreszeiten*'i [Mevsimler] tamamlamasının ardından üretimi sona ermek üzereydi. Son kuartetlerini, Opus 77'yi oluşturan iki kuarteti 1799'da tamamlamıştı ve 1802'de bunlara bir üçüncüsünü eklemeye çalıştığında, eseri tamamlamadan bırakmıştı. (Bu Si Bemol Majör Kuartet'in iki hareketi, 1803'te Opus 103 olarak yayınlandı.) Haydn 1809'a kadar yaşadıysa da yaratıcı kariyeri Beethoven'ın *Eroica* Senfonisi üzerinde çalıştığı tarihlerde son bulmuştu.

Beethoven, en azından Fransa'da devrim sonrasında çalışan bestecilerin orkestral müziğine dair bilgi edinmiş görünmektedir; fakat bunların hiçbiri enstrümantal müzik açısından, büyük enstrümantal ve koral güçlerin genel olarak halk için askeri kahramanlığa methiye düzen ve ulusal gururu uyandıran müzikler icra etmesinin damgasını vurduğu, güçlü olanın yeni estetiğini doğrulamaktan öte bir şey yapmıyordu. Oysa tersine Cherubini ve Méhul'ün ellerinde Fransız operası, Beethoven'ın takdir edebileceği ama henüz taklit edemeyeceği daha derinden giden bir yol izliyordu. Beethoven'ın Cherubini'yle ilgili olarak ifade ettiği hayranlık, dramatik bir besteci olarak kendi gücüyle ilgili belirsizliğinden kaynaklanıyordu; fakat muhtemelen samimi bir hayranlıktı; Beethoven 1824 gibi geç bir tarihte de Méhul'ün yazdığı bir operayı övmüş, bestecinin genç yaşta ölümünden duyduğu üzüntüyü ifade etmişti.[11] Beethoven enstrümantal müzik alanında muhtemelen Dussek ve Clementi gibi kendisine rakip piyanist bestecileri profesyonel olarak görüyordu. Yaylılar için beste yazımında Kreutzer, Rode, Baillot ve Duport'un başını çektiği Fransız ekolünü kesinlikle takdir ediyordu; fakat müzikal düşünce kalitesi bakımından hepsini kolayca geride bırakabilirdi. Hayatının sonraki bir aşamasında, olası tek rakibi Schubert olabilirdi. Fakat 1797'de doğmuş olan Schubert, ondan tam bir kuşak daha gençti; mizacı ve estetik eğilimi tümüyle farklıydı. Schubert'in muhteşem yaratıcılık yollarının kökleri öncelikle lirik eserlere uzanıyordu; bunlardan hareket ederek, dönemin daha geniş kapsamlı enstrümantal biçimlerine doğru uzanmıştı; bu süreçte kendisini daima Beethoven'ın gölgesinde hissetmemiş de değildi. Schubert 1820'lerde yüksek olgunluk dönemine eriştiğinde, Beethoven da kendi iç dünyasında yaşıyordu; Schubert Viyana'nın müzikal çevrelerinin gözdesi olarak kendine yer edinmeye başlamıştı.[12] Beethoven'ın sanatsal gelişimi, sanatsal bağımsızlığını kazanma yolunda ilerlediği ilk yıllarında Schubert için önemli olduysa da Beethoven'ın,

bu anekdotun tek kaynağı olan Schindler'a inanabilirsek, son yıllarında görmüş olabileceği birkaç şarkı dışında Schubert'in eserlerini bildiğine dair bir kanıt yoktur. Schindler bir kez olsun doğruyu söylüyorsa, 1827 başında, geçirdiği son hastalık sırasında Beethoven'a Schubert'in şarkılarını göstermiştir. Şarkılar Beethoven'ı şaşırtmış, doğruysa eğer ağzından kutlayıcı sözler dökülmesine yol açmıştır: "Gerçekten de onda ilahi bir kıvılcım var!" Birkaç hafta sonra da Schubert, Beethoven'ın cenazesinde meşale taşıyanlar arasında yer almıştır.[13]

Bir İcat Laboratuvarı: Yeni Piyano Sonatları

Beethoven 1798 ile 1802 arasında on bir piyano sonatı yazmıştır. Bunlar iki gruba ayrılır: Opus 13-28 ile Opus 31 No. 1-3. İlk grupta, kuvvetli Do Minör eşlikçisi Opus 18 No. 4 Yaylılar Dörtlüsü'yle muhtemelen yakın tarihlerde yazılmış olan, bulduğu şöhreti hak eden Opus 13 Do Minör "Büyük Patetik Sonatı" bulunmaktadır. Opus 14 No. 1 ve 2 Mi Majör ve Sol Majör iki sonat ise "Patetik"i izleyen süslemeleri oluşturur. Bunları, bestecinin ileri aşamalara geçtiğini ve olgunluk döneminin çeşitli yönlerini gösteren beş sonat daha izler. 1799 ile 1801 arasında yazılmış olup Mart 1802'de yayınlanan ilk dört sonat, daha sonra Opus 22, 26 ve Opus 27 No. 1 ve 2 isimlerini ("Quasi una fantasia"yı oluşturan iki sonat) almıştır. Re Majör Opus 28, Ağustos 1802'deki ilk basımında "Büyük Sonat" olarak adlandırılmıştır; fakat kısa süre sonra Londra'da yapılan bir basımda "Pastoral Sonat" adını almıştır. Bunu izleyen iki yıl içinde, Beethoven "yeni yol"da ilerlemeyi sürdürürken, 1801-2 döneminde bestelediği Opus 31 Sol Majör, Re Minör ("Tempest" Sonatı) ve Mi Bemol Majör üç sonatla yeni bir viraj daha almıştır. Bu eserler, olağandışı bir yoğunluğu olan iki eser –"Kreutzer" Sonatı ve İkinci Senfoni– ve o görkemli Opus 35 "Prometheus" Varyasyonları da dahil olmak üzere, başka birkaç iddialı proje bağlamında yazılmıştır.

"Patetik" Sonatı

Opus 13'ten Opus 31 No. 3'e kadar on bir piyano sonatı, Beethoven'ın bu türe hâkimiyetinin orijinallik, estetik kuvvet ve oranlarda doğruluk

bakımından rakibi olan piyanist bestecilerin hiçbirinin ulaşamadığı düzeye ulaştığını göstermektedir. Piyano sonatlarının halka açık resitallerde icra edilmesi o sıralarda henüz pek bilinmiyorsa da "Patetik"in özel icraları bu eserin, özünde derinlerde yatan sebeplerden dolayı bestecinin önceki sonatlarından çok daha geniş kitlelere ulaşmasını hemen garantiledi. Eserin ilk hareketinde dizginlerinden bırakılan kuvvet, Beethoven'ın çağdaşlarını, Do Minör haletiruhiyesinin farkına varmaya başlayanları bile büyülemişti. Eserin Grave [ağır] giriş bölümünün güçlü retoriği, Allegro ilk harekete ciddi bir biçimde zemin hazırlar; ilk hareket Beethoven'ın ya da başka birinin piyano sonatlarında önceden işitilmemiş bir heyecan fırtınasını kamçılar. Fakat Allegro, gelişme bölümünde homurtusu işitilen *pianissimo* pasajlar gibi tuhaf ve inceden inceye hissedilen anları da içinde barındırır.[14] Lirik bileşim ve melodik incelik, o güzel La Minör Adagio cantabile'de yeniden kazanılır; Do Minör Rondo final de eserin baskın hissi olan kuvvetle merhamet uyandırma gücünü yeniden ortaya koyar.

Patetik teriminin, retorikte bir terim olarak *pathos*'tan türeyen iç içe geçmiş anlamları vardır. On sekizinci yüzyılın sonunda kaleme alınmış birçok yazı, retorik terimlerini müziğe uyguluyordu; bu, aslında yüzyıllardır geliştirilmiş olan estetik kuramının, müzik dinleyicilerinin estetik beğenilerinin genişlediği bu çağda, bir kere daha tam anlamıyla olgunlaştığını gösteren bir yaklaşımdı.[15] Bu sonatta, retorikteki "patetik"in bazı devinen jestlerinin müzikal eşdeğerleri kullanılır; bu kullanım, açılıştaki Grave'in ilk hareketin ortasında ve sonunda geri dönmesi gibi özellikleri açıklamamızı sağlayan bir gelenektir. Beethoven'da, bir hareket içindeki bu tür tematik geri dönüşlerin amacı her zaman, oyunun başında sahneye çıkan başkarakterlerden birinin sonraki perdede çarpıcı bir biçimde yeniden görünmesi gibi durumlara benzer biçimde, dramatik bir hatırlatmada bulunmaktır. *Don Giovanni*'de Commendatore'nin konuşan heykel olarak yeniden karşımıza çıkması, Beethoven'ın çağdaşlarından verebileceğimiz en meşhur örnektir. Opus 18 No. 16 Kuarteti'nin programatik ve retorik olarak "melankolik" finali, Opus 70 No. 2 Triosu'nun ilk hareketi ve Beethoven'ın çok uzaklardaki son dönem üslubuna ait Opus 127 Mi Bemol Majör Kuartet'in ilk hareketi de dahil olmak üzere Beethoven'ın bütün dönemlerinden seçilen hareketlerde bu tür yeniden belirmeleri görürüz.

Opus 14 Sonatı

Opus 14'ü oluşturan iki sonatta, o kadar aşırıya kaçmayan başka ifade biçimleri baskındır. Mi Majör birinci sonat bir yaylı kuarteti olarak başlamış, sonra bir piyano sonatı haline gelmiş olabilir. Beethoven 1802'de bu sonatı bir kuartet olarak düzenlemişti; viyolanın ve çellonun açık Do tellerinden yararlanmak amacıyla eseri Fa Majör'e aktarırken, ses dolgunluğunu ve dinamikleri de bu ortama uyacak, eseri kuartetin özelliklerini taşır hale getirecek şekilde değiştirmişti. Breitkopf & Härtel'e yazdığı bir mektubunda gururla, ancak bir eserin bestecisinin bu tür bir düzenlemeyi doğru dürüst yapabileceğini söylemişti. Mektup kendisinden önceki iki büyük besteci hakkındaki gerçek hislerini belirten ifadelerine yenilerini de ekliyordu:

> Ancak Mozart'ın kendisinin eserlerini klavyeden başka enstrümanlara aktarabileceğini ve Haydn'ın da bunu yapabileceğini kati suretle belirtirim; kendimi bu iki büyük adamla kıyaslamayı dilemeksizin, klavye sonatlarımda aynısını benim de yapabildiğimi iddia ediyorum.[16]

•

Opus 14'ü oluşturan iki sonat çifte tezattır: Mi Majör kuvvetli, üç hareketli bir eserdir; Mi Minör güçlü bir Allegretto iki Allegro hareketin arasına sıkıştırılmıştır. Beethoven için genellikle daha hafif bir anahtar olan Sol Majör'de yazılmış ikinci sonatsa küçük sonatlar dünyasına doğru bir akındır; handiyse bir "sonatina" olan bu eserin Opus 5 No. 2'nin 2/4'lük finalini hatırlatan büyüleyici ilk hareketini yavaş, basit bir Do Majör varyasyon hareketi izler ve eser aslında bir Rondo olan, Scherzo olduğu belirtilen kısa bir final bölümüyle noktalanır.

Opus 22 Sonatı

Bu eserleri, Beethoven'ın Opus 18 kuartetlerini besteleyip gözden geçirdiği tarihlerde yazılmış, Opus 22'den Opus 28'e beş sonattan oluşan çok önemli bir grup izler. Bunların Opus 18'in muadilleri olduğu genel olarak tanınıp kabul görmemiştir; çünkü yaylı kuartetlerini yayınlama gelenekleri, Mozart'ın 1785'teki kuartetlerinde ve Haydn'ın birçok dizisinde olduğu gibi bunların üçlüler ve altılılar halinde gruplanmasına

yol açmıştır. Karışık opus numaraları, aslında gerçekten öyle olsalar da Opus 18'i son derece tekil eserler olarak görmeyi zorlaştırmaktadır. Tersinden bakıldığında, bu piyano sonatlarını tutarlı bir grup oluşturan eserler olarak görmek de bir o kadar zordur.[17] Bu eserlerin hareket planları ve biçimsel stratejileri, ifadelerinin niteliği kadar geniş bir çeşitlilik gösterir. Opus 22, Beethoven'ın inceden inceye işlemeyi çok sevdiği bir anahtar olan Si Bemol Majör'dür. Eserin, bir Menuetto ve Rondo bir finalin de dahil olduğu dört hareketli bir planı vardır; Beethoven'ın Opus 2'de kurduğu bir plandır bu. Bu ilerici plana, grupta başka bir tek Opus 28'de rastlanır; diğer eserlerin bu plandan saptığı görülür. Nitekim La Bemol Majör Opus 26'nın sonat biçiminde bir hareketi yoktur: Andante bir varyasyon hareketiyle başlar, La Bemol Majör bir Scherzo'yla devam eder, onu La Bemol Minör bir cenaze marşı izler ve eser aslında bir Rondo olan Allegro bir finalle kapanır. Bunu izleyen çift, Opus 27'yi oluşturan iki sonatın ikisi de "Quasi una fantasia" olarak açıklanmıştır; fakat yeni bir biçimde birbirlerinden ayrılırlar. İlkinin karmaşık bir hareket planı vardır: Açılıştaki Mi Bemol Majör Andante yerini Do Majör bir Allegro'ya bırakır ve kapanışa yakın, Mi Bemol Andante'yi geri getirir. Eser ayrıca Do Minör bir Scherzo, Mi Bemol bir Adagio ve bitmeden önce Adagio yavaş harekete kısaca geri dönülen bir Allegro vivace finalden oluşur. Beethoven, derine işleyen Do Diyez Minör Adagio'sundan Re Minör (Do Diyezin armonik eşdeğeri) pastoral Scherzo'ya ve Do Diyez Minör tutkulu, fırtınalı finaline dek muazzam bir kontrast yelpazesi gösteren Opus 27 No. 2'yi, "Ay Işığı" Sonatı'nı bu esere eşlik etmesi için eklemiştir.

Besteci, Opus 22 hakkında yayıncısına "bu sonat muhteşem bir parça" ("diese Sonate hat sich gewaschen") demişti; o bu şekilde konuştuğunda kulak kesilmemiz gerekir. Zanaatkârlık, cilasının düzgünlüğü bakımından Opus 22 en tepede yer almaktadır. O dönemde bestelenen eserlere göre tematik yenilik ve fikirlerin hem hareketlerde hem eserin tamamında sırayla birbirine bağlanması bakımından rakipsiz bir incelik göstermektedir. Ayrıntıların zarafeti satırların ve figürasyon örüntülerinin zarifliği ve güzelliğini artırır. Bu açıdan eserin Opus 18 No. 6 Kuarteti'yle, onun gibi Si Bemol anahtarında olmaktan öte bir akrabalığı vardır. İkisi de ilk temanın arpejiyle başlar, dördüncü tempoda gelişme olasılığı bulunan bir dönüş figürü vardır. Beethoven'ın o sıralarda kullan-

makta olduğu eskiz defteri de bu sonat ve Opus 18 No. 6'yla ilgili bazı ilk fikirlerin kesiştiğini göstermektedir. Nitekim nihayetinde sonatın finali haline gelecek tema, önce kuartetin olası finali olarak ortaya çıkmıştır. Bu bölüm ayrıca bir kez La Majör olarak kaleme alınmış, bu yüzden kısa bir süre La Majör ya da La Minör başka bir eserin, belki de Opus 23 La Minör Keman ve Piyano Sonatı'nın finaline aday olmuştur.[18] Bu sonatta daha derinde, Beethoven'ın Haydn ve Mozart'tan aldığı alçalan üçlü örüntüsü görülür; bu örnekte örüntünün Mozart'ın K. 464 La Majör Kuarteti'nden alındığı inancındayım; Beethoven açıkça takdir ettiği bu eseri Opus 18 No. 5'in şablonu olarak farklı bir biçimde de kullanmıştı.

Opus 26 Piyano Sonatı

Opus 26'yı ilk değerlendirenlerden biri, bu sonatın "Beethoven'ın bu türde vermiş olduğu, kuşkusuz en eksiksiz başyapıtlardan biri... görkemli, soylu ve ulvi" olduğunu düşünmüştür.[19] Sonatın varyasyonlarla açılması, Mozart'ın K. 331 La Majör Piyano Sonatı'yla birtakım kıyaslamalar yapılmasını beraberinde getirmiştir; fakat bu benzerlik salt yüzeysel bir benzerliktir. Sonatın ilk hareketi, Schubert'in La Bemol Majör Impromptu'sunda olduğu gibi bu tür derin temaları ele alışını haber vermektedir. Piyanistler hemen bundan hoşlanmışlardır. Bunlardan biri Anne Caroline Oury'ydi (doğumunda soyadı de Belleville); Oury, on bir yaşında bir çocukken bu hareketi Beethoven için çalmıştı; "Beethoven kulaklarına uzanan uzun borusuyla her ders oturur, o ilahi Adagiolarına Anne'in taklit edilemez dokunuşunu dinlerdi."[20]

Fakat bu eserin köşe taşı, istisnai derecede nadir rastlanan bir anahtar olan La Bemol Minör'de yazılmış "Marcia funebre per la morte d'un Eroe" [Bir Kahramanın Ölümü İçin Cenaze Marşı] başlığını taşıyan yavaş hareketiydi. Beethoven'ın belli bir kahramanı kastettiğini düşünmek için elimizde bir sebep yoktur. Onun amacı, piyano sonatına açıkça programatik bir hareket, sonat için hazırladığı hareket planı eskizinde belirttiği üzere bir *Charakterstück*, yani "karakteristik bir parça" katmaktı. İlk hareket için bir fikri karalamasının ardından "poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p.E. una Marcia in as moll" ("sonra bir menuet ya da La Bemol Minör bir marş gibi karakteristik bir parça") diye yazmıştı.[21]

Czerny de Ries de bu cenaze marşının Ferdinando Paer'in 1801 tarihli *Achille* operasından gelmiş olabileceğini düşünmüşlerdir. Beethoven'ın, Paer'in *Leonore* adlı operasını bildiği açıktır; muhtemelen başka operalarını da incelemiştir; bu yüzden bu bağlantının akla yatkın olduğu söylenebilir. Paer'in Do Minör marşında –ölmüş ve Akhilleus'un çadırına getirilmiş olan kahraman Patroklos'un yasını tutar– bolca kullanılan ritimlerin Beethoven'ın marşıyla bariz bir ilişkisi vardır (*W11).[22] Fakat Beethoven'ın marşı unutulmazken, Paer'in marşının sadece iki eseri karşılaştırmak için anılıyor olmasının bazı sebepleri vardır. Beethoven'ın her bakımdan daha derin olduğu başından sonuna kadar bellidir. Bu hareket, Beethoven'ın sonatlarına matem makamını sokmuş, böylece sonat türünü yeni bir biçimde genişleterek *Eroica*'daki yavaş hareketin, ayrıca cenaze kortejlerini ifade eden başka hareketlerin de habercisi olmuştur. Sonraki büyük örnekler, Schubert'in Mi Bemol Triosu'ndaki Do Minör yavaş hareket ve Chopin'in Mi Bemol Minör 2 numaralı sonatıdır.

Opus 27 No. 1 ve 2 Piyano Sonatları

Bu eserlerin ikisinin de "Sonata quasi una fantasia" başlığını taşıyor olmaları, "Ay Işığı"nın kötü şöhretini ve eşinin belirsizliğini hafifleterek onları özel bir kategoriye sokar. "Quasi una fantasia" basit ve doğrudan bir anlamda olmasa da "bir doğaçlama üslubuyla" anlamına gelir. Aynı zamanda, bu melez eserlerin Mozart, Haydn ve başkalarının fantezileriyle önemli bir ortak yönü olduğunu ifade eder; açıkça söyleyecek olursak o da bir fantezinin farklı türde figürasyon örüntülerinin kullanıldığı tahmin edilemeyecek sayıda bölümünün olmasıdır. Bu ifade, bütün bu bölümlerin duraklamadan ya da nihai bir durma olmaksızın, her birinin doğrudan diğerine geçtiği bir şekilde çalınması gerektiği anlamına da gelir. Beethoven burada ve başka orta dönem eserlerinin bazılarında bu özellikten en iyi biçimde yararlanmıştır. Bunu kullanmanın bir sonucu, her hareketin sonda tam bir kadansın olduğu özerk bir bütün olduğu izlenimini bulanıklaştırmaktır; tek tek hareketlerin örgütlenmenin temel birimleri olduğu kavrayışı da bulanıklaşır. Bu etki özellikle Opus 27 No. 1 açısından doğrudur; eserin başında kullanılan malzemelere sonra tekrar geri dönülür. "Ay Işığı"nda tematik malzemenin tekrar tekrar geri dönüşü söz konusu değildir; fakat ilk hareket doğruca ikinciye, ikinci

hareket doğruca üçüncüye geçer. Dahası, eserin yayınlandığı günden itibaren bir dünya klasiği olan hipnotize edici birinci hareketi, engin bir yavaş doğaçlama niteliği taşır. Bu hareket daha sonra rüyayı andıran Do Diyez Minör Adagio sostenuto'dan zarif Re Bemol Allegretto'ya,[23] trajik ve kuvvetli Presto finale doğru ilerler. Sonatın "Allegro" temposunda bir hareketi olmasa da sonat biçimindeki Presto agitato finali, bu döngüyü muazzam bir enerjiyle noktalar. Eser neredeyse *in medias res*, sanki piyanist başlamadan önce hafiften doğaçlama yapıyormuş gibi başlar.[24] Beethoven ilk hareketin üstüne "si deve suonare questo pezzo delicatissimamente" ("bu parça çok hassas bir biçimde çalınmalıdır") yazmıştır; Opus 18 No. 6 *La Malinconia*'nın üzerine yazdığı "questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza" ("bu parça olabilecek en büyük hassasiyetle çalınmalıdır") başlığını andırır bir başlıktır bu. Neredeyse iki yüz yıldır çeşitli eller tarafından yorumlanıyor olmasına rağmen, Do Diyez Minör sonatın ardında belli bir programatik niyet bulunduğu varsayımını dayandırabileceğimiz bir temel yok. Fakat bu eserin, Beethoven'ın daha önceki sonatlarından hiçbirine benzemeyen bir biçimde peş peşe gelen yoğun duygusal atmosferleri sunduğuna hiç kimsenin kuşkusu yoktur.[25]

Opus 28 Piyano Sonatı

Opus 28'in pastoral bağlantısı, kökleri Barok'ta yatan figürler ve etkilerden kaynaklanır; Bach'ın *Weihnachts-Oratorium* [Noel Oratoryosu] ve Händel'in *Messiah*'ındaki [Mesih] pastoral bölümler birçok örnek arasında en ünlü olanlarıdır. Pastoral hareketler ve besteler pes bas efektleri (birinci ve beşinci gamlarda bas notaların uzatılması), cümleler boyunca devam eden devingen tekrarlar, tematik fikirlerin arpejlenmesi gibi öğeleri düzenli olarak gösterirler; Beethoven da bunların hepsini birkaç yıl sonra *Pastoral* Senfoni'de kullanmıştır. Pastoral arketipinin seçilmesi "yeni bir yol" tutturma konusunda başka bir girişimi, piyano sonatına ifade gücü yüksek özel bir hava kazandırma, bunun yanı sıra hareketler arasında malzemeyle ince bağlantılar oluşturma çabasını göstermektedir. Bunlar Opus 27 No. 1'de olduğu gibi doğrudan belirtilen ifadeler değildir; Beethoven'ın her dönemden yüksek eserlerinde bol miktarda rastlanılan türden motifsel anıştırmalar ve kontur bağlantılarıdır. Piyanodaki

efektler, bestecinin o dönem klavyedeki ses perdelerinin sınırlarını genişletmekte olduğunu göstermektedir. Bu sonat, hareket planı üzerinden Re Majör'de yazılmış, Re Minör yavaş bir hareketi olan başka eserlerle de ilişkilidir: Opus 9 No. 2 Yaylı Triosu, Opus 10 No. 3 Piyano Sonatı ve daha sonra bestelenmiş olan Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu gibi. Ayrıca yapısal bakımdan İkinci Senfoni'yle de bağlantılıdır.[26]

Bu eserler Beethoven'a göre, üç ya da dört hareketli piyano sonatının deneysel çalışmalar ve fikirlerin yeni biçimlerde açılması için olgun olduğunu doğruluyordu. Varyasyon dizileri ve fanteziler dışında piyano sonatı doğaçlamaya en yakından bağlı tür olmayı sürdürüyordu. Beethoven bu beş sonatıyla, retorik tutku ve haşinlikten daha kişisel bir sese, programatik ve "karakteristik" resmedici araçların doğrudan kullanımına doğru ilerlemişti. Bu araçları, müzikal bir kategori olarak sonat hakkında yeni kompozisyon düşünceleri geliştirebileceği kaynaklar olarak kullanıyor; daha geniş bir ifade yelpazesi arıyor, pekiştiriyordu. Bu beş eserde, aynı tür içinde geniş bir estetik modeller yelpazesi de göstermiştir: biri Si Bemol Majör'de nazik ve yumuşak (Opus 22); trajik bir cenaze marşının yer aldığı biri, biçimsel planıyla radikal (Opus 26); birbirine tezat oluşturan karakterde "quasi una fantasia" iki sonat (Opus 27 No. 1 ve 2) ve bir de "pastoral" sonat (Opus 28). Beethoven'ın ikinci döneminde bestelediği *Eroica*'dan Sekizinci Senfoni'ye uzanan altı olgunluk dönemi senfonisiyle bu sonatlar arasında bir benzerlik kurmak çok da ileri gitmek olmayacaktır. Hayatının sonraki aşamalarında olduğu gibi piyano sonatları başka, daha halka açık türlerde kullanabileceği yenilikleri denediği bir laboratuvar vazifesi görmüştür.

Opus 31 No. 1-3 Piyano Sonatları

Bu eserlerle birlikte Beethoven'ın ilk olgunluk döneminin sınırlarına gelmiş bulunuyoruz. Bu sonatlar haritası çıkarılmamış erken Romantik dönemin içlerine doğru daha da ilerliyordu; değişiklik işaretleri her yerdeydi. 1802'nin bahar ve yaz aylarında bestelenen bu sonatların tuhaf bir yayınlanma hikâyesi vardır. Beethoven, İsviçreli yayıncı Hans Georg Nägeli'nin siparişini kabul etmiş ancak Nägeli bu sonatları Nisan 1803'te gayet özensiz ve küstah bir tavırla yayınlamıştı: Öyle ki baskıda birinci sonatın birinci hareketinin sonuna Nägeli'nin kendisinin

eklediği fazladan dört ölçü bulunuyordu. Ries, Nägeli'nin versiyonunu Beethoven'a çaldığında, besteci "hışımla yerinden fırlayıp koşup geldi, 'Bu da hangi cehennemden çıktı?' diyerek beni piyanodan itti". Beethoven daha sonra sonatların doğrusunu Bonn'daki eski dostu Simrock'a ve Viyana'da Cappi'ye bastırmıştır.

Sonatların üçü de açılışlarında yeni bir dilden konuşurlar; her birinde, geniş sonat biçimli harekete yeni ve orijinal bir üslupla girilir. İlk sonat kesintinin hâkimiyetindedir. Açılış bölümünün bütün numarası, sol el üst çizgide birbirine bağlanmış on altılık notalardan oluşan vurgusuz tempodan hemen sonra gelen ölçünün ilk vuruşunu yaparken, sağ ile sol el arasındaki ritmik ilişkiyi çatışmaya sokmaktır; ölçü daha sonra açılış motifinin alçalan figürleriyle devam eder (*W 12a). Bunu izleyen ikinci motif aynı vurgusuz tempo/ölçünün birinci vuruşu bileşimini gösterir; bu bileşim hareketin tamamında temel mesele haline gelir; gelişme bölümünde ve serim tekrarına hazırlıkta haşin bir mizah duygusuyla işlenmiştir. Beethoven'ın serim için tercih ettiği olağandışı anahtar planı da aynı derecede çarpıcıdır; bu planda ana nota, Sol Majör, ikinci grupta dominanta geçmez de Si Majör'e (ölçünün üçüncü adımına dayanan anahtara) geçer; sonra da beklenen Re Majör'e doğru ilerler. Bu ilerleme, Beethoven'ın sonatlarında ilk kez burada çıkan armonik bir yoldur ve "Waldstein"ın ilk hareketinde daha dramatik bir biçimde su yüzüne çıkar. Serim tekrarında ana notanın üçte bir üstünde olan Si Majör anahtarının yerini, ana notanın üçte bir *altında* olan bir anahtar Mi Majör alır; daha sonra Mi Majör uygun hedefine, ana notaya doğru ilerler. Açılışta sağ ve sol ellerin ritmik olarak yer değiştirmesinin dizimi, kodanın tamamını kaplar ve hepsinde de temel figürlerin kullanıldığı olağanüstü bir kısa cümleler sıralaması bu dizime eşlik eder. Bu cümleler birçok ölçüde ilk *pianissimo* olarak işitilmişlerdir; sonra sona yakın *fortissimo* patlarlar ve son bir jestle tam bir ölçülük bir duraklamanın ardından eser yumuşakça *piano* olarak, iki haşin ana nota akorunun geniş ve kapalı pozisyonda basılması ve ikincisinin 2/4'lük ölçüyü aşmasıyla sona erer. Nägeli'nin bu bitişi anlayamamış olması bizi şaşırtmamalıdır; fakat bunu düzeltmeye çalışarak tarihteki budalalar arasındaki yerini almıştır. Talihe bakın ki alçak *pianissimo* akorların eseri ana notada, ilk hareketin sonunu inceden inceye işler bir biçimde bitirdiği final bölümünün sonuna da karışmak istemiş olabilirse de ikinci ve üçüncü hareketlere hiç dokunmamıştır.

İkinci sonat "Tempest"ta (Fırtına), iki ayrı tempoda iki tematik fikrin birbirine paralel bir kontrastı hareketi açar; ama birinci sonatta olduğundan çok daha dramatik ve kışkırtıcı bir biçimde (*W 12b). Burada dominantta yarı doğaçlama, armonik olarak istikrarsız, *pianissimo,* uzun basılan bir notayla ya da pedalla kapanan bir arpejin ardından Allegro tema hızla uçuşan iki notalı figürleriyle gelir; dominantta ikinci bir duraklamaya doğru gider. Sonra aynı Largo-Allegro kontrastı bu kez Do Majör'de arpejlenen akorla ve Fa Majör'de kontrast oluşturan Allegro temayla devam eder. İşte bu noktada fırtına patlak verir; Re Minör'e geri dönülerek açılıştaki ifadenin ve karşı ifadenin bütün dallanmalarına görülmemiş bir yoğunlaşmayla girilip çıkılır. Bazı dinleyicilere göre bu hareket Hegelci bir "oluş" kavramını; ifade ve karşı ifadenin karmaşık bir biçimde inceden inceye işlenmesiyle nihayetinde bir senteze varılması sonucu bir bütünlüğün ortaya çıkışını uyandırmaktadır.[27] Gelişme bölümünün başında yükselen largo akorlar yukarı doğru sıralamayla, artık iki kere değil üç kere basılarak geri döner ve Re Majör'den hareket ederek gelişmenin ilerleyebileceği yeni bir yere, Fa Diyez Majör'e gelir. Bu harekette en güçlü nokta açılıştaki largo akorların tekrarının iki kere resitatif edilmesidir: Burada piyano, bir klavye icracısı kılığında doğaçlama yüksek perdeden şakıyan bir ses haline gelir. İlk tekrar ana nota olan Re Minör'de kalır, ama ikinci nota fırtına temasının geri dönüşünü takiben uzak armonik bölgelere doğru ilerler. Bu anlar, esere, Beethoven'a ya da başka birine ait geçmişteki bütün tahayyüllerin ötesine geçen şiirsel bir nitelik kazandırır. Dokuzuncu Senfoni ve Opus 132 La Minör Kuartet gibi son dönem eserlerin enstrümantal resitatifini haber verir.

İzleyen iki harekete de aynı kışkırtıcı karakter hâkimdir. İlk harekette olduğu gibi arpejlenmiş yükselen bir akorla açılan Si Bemol Adagio, gruplar halinde yerini lirik ifadeye ve çeşitli piyano perdelerinden güzel etkilere bırakır; zaman zaman birbirine çok yakın olan uzak perdelerin hamleleri işitilir; hatta sonda bile, son alçak Si Bemol, aynı notada yüksek perdeden, tam dört oktav daha yüksek belirgin bir kapanışın ardından tek başına vurulur. Bu eserdeki yenilikçilik hissi bakımından tipik olan bir nokta, akorların her iki elle birden basılarak formel bir biçimde bitirilmesine rastlanmamasıdır. Allegretto final, sanki göksel bir egzersiz parçasıymış gibi her iki elde birden uçuşan on altılık notaların hızlı tekrarlarıyla sonat biçimiyle ciddi bir süreklilik sağlar. Gerçekten de açılış motifinin Mozart'ın

Sol Minör Kentet'inden önemli bir temaya denk düşüyor olması dışında, Beethoven'ın Mozart'ın Re Minör Piyano Konçertosu'na ve Mozart'tan önce gelen, gayet iyi bildiği başka isimlere dek izini sürmüş olabileceği başka ünlü isimlerin yoğun Re Minör hareketlerinin geleneğini devralmıştır. Fakat bu Re Minör hareket, bütün sonatı tümüyle Beethoven'a ait olan şeytani bir taşkınlıkla tamamlamış ve oturtmuştur.

Son olarak üçüncü açılış, Opus 31 No. 3'ün açılışı yeni bir coğrafyaya uzanan başka bir kapıyı açar. Eser, "ana nota dışı" armonik bir ilerlemeyle açılmakla kalmaz, gamın ikinci notasına dayanan istikrarsız bir akorda, en yüksek seste kısa bir motifle başlar; bir soru yöneltir, bir kere, iki kere, ardından yavaşça yükselen kromatik bir harekete çeker; ana notaya ritmik bir dönüşü hazırlayan I 6/4 akorunda duraklar (*W 12c). Bu giriş ifadesinin tamamı, armonik rengin gölgeleri ve tonlarıyla yapılmış, olası bir ana notada karar verileceğini düşündüren bir denemedir; fakat ana nota yedi ölçü boyunca ertelenir; bu süre zarfında da ana notanın gelişi daha başka armonik ve tematik maceralar için bir başlangıç noktası haline gelir. Dikkatimizin ayakta tutulması ve kararın ertelenmesi ön plana çıkmıştır; hareketin sonuna kadar da sahnenin merkezinden ayrılmaz.

Opus 31 No. 3'ün sonraki hareketleri de aynı ölçüde orijinaldir. Scherzo'su, bu tür 2/4'lük hareketlerle yapılmış parlak ilk denemelerden biridir; Beethoven'ın uzunca bir süre boyunca denemeyeceği bir istisnadır. Zarif bir minüet olan üçüncü hareket de Scherzo'ya denktir; eserin tamamı 6/8'lik taşkın bir *Presto con fuoco* [hiddetli bir üslup–r.] finalle son bulur.

Opus 31'i oluşturan bu üç eserle piyano sonatı erken Romantizm'in dünyasına girer ve bunu farklı yönlere giden farklı kapılardan girerek yapar. Biçimsel bir oluşum olarak on sekizinci yüzyıl sonat geleneği hissi gevşer, yerini Beethoven'ın artık enstrümantal müziğe getirmek istediği şiirsel ve kışkırtıcı niteliklere bırakır. Bu sonatların kendilerinden önce gelenleri andırdıklarından fazla, bestecinin muhteşem orta döneminin ürünü olan piyano eserlerini, sonatları ve konçertoları haber verdiği inkâr edilemez. Beethoven'ın önceki sonatlarından hatırı sayılır derecede uzaklaşmış olan bu eserler, bestecinin piyano sonatının artık neye dönüşebileceğine dair zenginlikle geliştirilmiş yeni bir fikre doğru aldığı uzun yolu göstermektedir.

Genel Kabulden Orijinalliğe: Piyano Varyasyonları

Beethoven para kazanabilmek ve profesyonellerin yanı sıra amatörlerin de müzik hayatında başlıca bir figür olarak varlığını sürdürebilmek için bu yıllarda Salieri'nin *Falstaff*'ından (WoO 73) Peter Winter ve Franz Xaver Süssmayr'ın *Singspiel* melodilerine uzanan bir yelpazede çeşitli temalara dayanan birkaç piyano varyasyonu dizisi daha çıkarmıştı. Fakat daha sonra kendini tekrarladığı için tatmin olamadığından, genel kabul gören hareketli varyasyonları daha yüksek bir düzeye çıkarmanın bir yolunu bularak opus numarası verdiği iki yenilikçi dizi besteledi: Opus 34 ve Opus 35. Beethoven, Breitkopf & Härtel'e bu eserlerin ikisinin de "her biri farklı bir biçimde, ama tümüyle yeni bir tarzda" bestelendiğini söylemişti. Aklındaki fikir, dört hareketli piyano sonatları ve klavyeli oda müziği için yaptığını varyasyonlar için de yapmaktı: Beklentileri yeniden şekillendirmek ve insanların oturup dikkatle dinlemesini sağlamak.

Opus 34 Piyano Varyasyonları

Bu dizideki başlıca yenilik, esere hâkim olan ana nota anahtarının korunduğu (en fazla, paralel minörüne geçildiği) geleneksel varyasyon dizilerinde olduğunun tersine, her varyasyonun farklı bir anahtarda olmasıdır. Birbirini izleyen anahtarlar, üçlük azalmalarla birbirinden ayrılmıştır; bu örüntü kimi zaman sonat biçimindeki ilk hareketlerin gelişme bölümleriyle ilişkilendirilmiştir. Eserin tamamı temel Fa Majör'den başlayıp birbirini izleyen anahtarlarla inerek Do Minör'e varır ve bu da kolayca ana notanın dominantı olan Do Majör'e dönüşür:

Fa →	Re →	Si Bemol →	Sol →	Mi Bemol →	Do Minör →	Do	Fa
Tema	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	Var.5	Var.6 ve	Koda

"Prometheus" Varyasyonları

Varyasyonlar arasında açık arayla önemli olan, Opus 35 numarasını almış olan büyük varyasyon dizisidir. Beethoven'ın ilk varyasyon dizileri-

nin birikip zirveye ulaştığı bu büyük eser, giriş bölümü ve tematik malzemesi doğrudan *Eroica* Senfonisi'nin finalini haber verdiğinden, genellikle hatalı olarak "Eroica" Varyasyonları olarak anılır. Fakat Beethoven aynı malzemeyi başka iki eserinde daha kullanmıştır: 1) 1800-1801 kışında Viyana balolarında çalınması için yazdığı On İki Kontradans'ın finali ve 2) Opus 43 *Prometheus* Balesi'nin finali. Beethoven Breitkopf & Härtel'den varyasyonların giriş sayfasına Prometheus'a atıfta bulunulmasını özellikle rica etmiştir, fakat bu ricası yerine getirilmemiştir; iki eser arasındaki ilişkinin bu şekilde açıkça ortaya konması, eleştirmenlerin aradaki bağlantıyı kendi başlarına fark etmeleri halinde gelebilecek eleştirileri önleyebilirdi.

Neresinden bakılırsa bakılsın Opus 35, varyasyon tarihinde bir köşetaşıdır. Giriş bölümü, sanki Beethoven eskiz defterine yazmak yerine piyanoda oturuyormuş da tematik malzemeyi dinleyicinin önünde peş peşe geliştiriyormuş gibi birkaç unsuru sırayla dramatik bir biçimde açar. Önce yalnızca pes perdeden temayı duyarız; sonra temaya, peş peşe yüksek perdelerden birçok kontrpuan gelir; sonra tema, üst partideki melodi nihayet yüksek bir perdede yelken açar ve temel malzemeyi, on beş tane çok incelikli, virtüözlük eseri varyasyonun dayandırılabileceği bir şekilde tamamlar. Eserin zirve noktası, temanın pes perdesi üzerine bir kapanış fügüdür; nihayetinde temayı yüksek perdede tekrarlayan, sonra da onu seslenen figürasyon örüntülerinin ortasında pes perdeye düşerken çın çın çınlayan bir zirve noktasına taşıyan muhteşem bir özet fügü taçlandırır. Eserin tamamı kabaca anahatlarıyla *Eroica*'nın final bölümünün habercisidir; fakat tabii orada muhteşem bir senfonik final olarak yeniden bestelenmiştir. "Prometheus" Varyasyonları, Beethoven'ın ilk varyasyon dizilerinin en muhteşemididir; "Righini" Varyasyonları gibi önceki çabalarına denk düşen ve onları gölgede bırakan bir eserdir. Bestecinin orta dönemindeki orkestra benzeri klavye müziği yazımına ve sonraki piyano konçertoları da dahil olmak üzere piyano müziği yazımına giden yolu işaret etmektedir.

Yeni Keman Sonatları

Beethoven, o dönem artık aşinalık kazandığı klavyeli oda müziği alanında gezintiler yapmayı sürdürüyor, hepsinden de önemlisi 1800'de bestelediği iki eserle (La Minör Opus 23 ve Fa Majör "Bahar" Sonatı)

keman sonatlarına uzanıyordu. Bu aşamanın sonunda, 1802'de keman sonatlarına La Majör, Do Minör ve Sol Majör Opus 30 olarak yayınlanmış üç eserden oluşan önemli bir diziyle geri döndü. Daha 1802'de, ilk eşlikli sonatlarının en parlağının ilk versiyonuyla, La Minör "Kreutzer" Sonatı'yla zirveye çıkmıştı; bu sonat gözden geçirildi ve nihayet Opus 47 olarak 1805'te yayınlandı. Bu altı keman sonatı, Beethoven'ın bu kadar kısa bir süre içinde yazdığı en büyük eşlikli sonatlar bütününü oluşturur. Üslupsal karakter ve örgütlenme araçları bakımından birbirinden keskin farklılıklar gösteren bu varyasyonların hepsi de şu temel problemi paylaşır: Orta ve yüksek perde enstrümanı olarak keman ile ses yelpazesinin genişliğiyle klavye arasında bir ses perdesi, ses dolgunluğu dengesi sağlayabilmek. Beethoven'ın miras aldığı bir türü, Opus 20'leri oluşturan beş piyano sonatı ve Opus 18'i oluşturan kuartetlerde hissettiğimiz bütünleştirici yeni güçler ışığında modernleştirmekte olduğunu gösterir.

Opus 23 ve 24 birbirine ters düşen bir çifttir; soğuk ve sıcak mizaçlı insanlar gibi. Ender rastlanan La Minör anahtarında yazılmış Opus 23 kasvetli, aksi ve uzaktır; orijinal ve deneysel anlarına rağmen Beethoven'ın keman sonatları ailesinde ihmal edilmiş bir çocuktur. Oysa, Opus 24 "Bahar" Sonatı'nın muhteşem güzellikte bir eser olmasının amaçlandığı açıktır; sonat Beethoven'ın yazdığı en beğenilen, en baştan çıkarıcı eserlerden biridir. Çıktığı tarihten beri icracıların ve halkın sevgilisi olan bu sonat Beethoven'ın, müzikal malzemenin iki enstrüman arasında dengelenmesi ve bu dengenin daima korunması anlamında tematik karşılıklılığı kullanmasının bir örneğidir. Bu sonatın yazıldığı 1800'lerin klavyesi, piyano yapımcıları daha geniş ses perdesi taleplerini karşılamaya çalıştıkça enstrümanın boyutları tedricen büyüse de hâlâ on sekizinci yüzyılın son dönemindeki *fortepiano*'yu andırıyordu. Yine de başlangıcından sonuna dek bu eserde, keman ile klavye arasındaki işlev dengesi incelikle sağlanmıştır. Beethoven'ın ilk çalışmalarının birçoğunda rastlanan haşin vuruş efektlerinden kaçınılan ya da bu efektlerin asgariye indirildiği bu eser, bestecinin tuhaf ve beklenmedik olanla korkuttuğu kadar yumuşak ve güzel olanla baştan çıkarabileceğine inanmaya yanaşmayan eleştirmenlere verilmiş bir cevap olabilir.

Opus 30 sonatlarında, artık daha geliştirilmiş olan malzemeyle, ilk hareketlerde biçimsel ve armonik yelpazenin daha geniş olmasıyla, retorik kontrastların daha güçlü olmasıyla aynı ilke açıktır. Opus 30 No.

2, oyulmuş bir ritmik figürle (uzun basılan bir nota, dört on altılık nota, kısa bir çeyreklik nota) başlar; böyle tek bir figürde gizli olasılıklardan çıkıp açılabilecek Beethovenvari sonat biçiminin yeni ve daha geniş planını haber verir. Opus 31 No. 1 Piyano Sonatı'nın açılışındaki benzer etki kadar hareketli değildir; ama Beethoven'ın aynı yönde ilerlediğini gösterir. Beethoven artık geniş hareket biçimlerinin simetrik cümle örüntülerinden ya da uzun soluklu melodilerden değil de en başta verilen, sonra sonat biçimli hareketin geniş yelpazesinde uzak sonuçlara doğru sürüklenip kısa kesilen, veciz figürlerden oluşan eserler inşa etme fikriyle bilinçli deneyler yapmaktadır. Beethoven daha sonra 1815'te, Opus 102 No. 2 Re Majör Çello Sonatı'nın başlangıcında, eşlikli bir sonata böyle bir giriş yapmayı düşünmüştür; Opus 102'nin ilk motifi Opus 30 No. 2'nin ilk motifinin neredeyse tersine çevrilmiş haliydi; dört tane on altılık notadan oluşan figür, uzun basılan notadan sonra değil, önce geliyordu.

Opus 47'yle Beethoven'ın ilk dönem keman sonatı üslubunun zirve noktasına tırmanırız; dönemin en zor keman bestesiyle bu zirve noktası artık parlak bir ustalık noktasına yükselmiştir. "Scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto" ("son derece konçerto benzeri bir üslupla, neredeyse bir konçerto üslubuyla yazılmıştır") ibaresini taşıyan eser aslında kemancı George Augustus Polgreen Bridgetower için yazılmış; Bridgetower bu sonatı 1803'te Beethoven'la birlikte yorumlamıştı.[28] Fakat daha sonra eser, Beethoven'ın 1798'de Viyana'da tanıştığı, Paris Konservatuvarı'nda ders veren ünlü Fransız kemancı Rodolphe Kreutzer'e ithaf edildi. Beethoven, modernleştirici bir hamleyle aslında Opus 30 No. 1 için niyetlendiği finali "Kreutzer" Sonatı'na geçirmiş, yerine daha yumuşak bir varyasyon finali koymuştu. "Kreutzer" için yeniden yazılan fırtınalı final, eserin tamamı gibi, konçerto ve sonat unsurlarını parlak, yeni bir sentezde harmanlayan bir güç gösterisiydi. Amatör bir kemancı bu eseri ustalıkla icra edemez; o zaman da edemezdi, o zamandan beri de edememiştir. On dokuzuncu yüzyılda da dinleyicileri büyüleyen eser keman sonatlarının en göz kamaştırıcısı şöhretini kazanmıştır. Berlioz bu sonat için "keman sonatlarının en ulvilerinden biri," demiştir; *Kreutzer Sonat* başlıklı hikâyesinde belirttiği gibi Tolstoy'a göreyse bu eser, müziğin erotik duygular uyandırmaktaki gücünün (ona göre, tehlikeli bir güçtür bu) en üstün örneklerinden biridir.[29] Beethoven "Kreutzer"le, herhangi bir enstrüman için eşlikli so-

natlar bestelediği ilk büyük aşamanın son basamağına ulaşmıştır. Opus 31 piyano sonatlarında yaptığı gibi, keman sonatı türünü, daha önceden işitilmemiş ifade sınırlarına doğru ilerletmiş; yeni diyalektik çizgiler doğrultusunda yeniden şekillendirmiş ve önceki sonatlarında hâlâ arkasından bakan Mozartvari modellerin tamamen ötesine taşımıştır. Birkaç yıl sonra eşlikli sonatlara geri döndüğünde, eser grupları üzerinde değil, istisnai derecede ayrıksı ve sınırlı tek tek besteler üzerinde çalışmıştır: 1808-9'da yazdığı Opus 69 La Majör Çello Sonatı ve 1812'de yazdığı, "Kreutzer"dekinden tamamen farklı bir ruh ve zenginlikle geliştirdiği Opus 96 Sol Majör Keman Sonatı gibi. Ama o zamana kadar eşlikli sonatlar başlıca odak noktası olmaktan çıkmıştır.

İlk Piyano Konçertoları

Beethoven bu yıllarda en azından ilk iki piyano konçertosunu tamamlamış ve üçüncüsünü de bestelemişti. Aslında biten ilk konçerto, 1801'de yayınlandığında Opus 19 No. 2 olarak isimlendirilen Si Bemol Piyano Konçertosu'ydu; ama eser nihai biçimini birçok düzenlemenin ardından 1798'de bulmuştu. 1800'de tamamlanan, çok daha güçlü bir eser olan Do Majör Piyano Konçertosu Opus 15 olarak yayınlandı ve böylece No. 1 oldu. Do Minör üçüncü piyano konçertosu için fikirler, 1796'da belirmiş olsa da bunlar 1802'ye kadar nüve halinde kaldılar; Beethoven bu tarihte hummalı bir şekilde bu nüve üzerinde çalışmaya koyuldu; hiç şüphe yok ki bu parçayı halka çalmaya hazırlanıyordu. Belli ki 1802 boyunca devam eden çalışmalarını 1803'te tamamladı ve Nisan 1803'te düzenlenen bir konserde İkinci Senfoni, *İsa Zeytin Dağı'nda* ve ilk kez üç yıl önce dinleyiciye ulaşmış olan Birinci Senfoni'yle birlikte bu eseri de çaldı.[30]

Beethoven bu eserlerin icrasında virtüöz olarak ve piyano konçertolarının bestecisi olarak sahneye çıkmıştı. 1811'de ilk kez Friedrich Schneider tarafından çalınan Beşinci Senfoni dışında, Beethoven eserlerinin hepsini sağırlığına rağmen halkın karşısında çalmıştır. Konçertolarda solo çalıyor olmasa da halka tam ya da yarı açık ortamlarda piyano çalmaya hevesliydi; Ocak 1815'te bir şarkıya eşlik etmek için Viyana Kongresi'nde sahneye çıkmıştı. Fakat ilk yıllarda konçertoları-

nı kendi mülkü olarak korumuş, kendisi en azından bir kere, bazı durumlarda birkaç kere çalmadan yayınlamaya yanaşmamıştır. Mozart'ın piyano konçertolarının kompozisyon ve icra geleneği içinde görülen bu eserler, tasarımda görülen büyük sanatkârlığı klavye virtüözlüğünün talepleriyle birleştirir.

İlk üç konçertonun statüsü, hatırı sayılır farklılıklar gösterir; Beethoven yayıncı Hoffmeister'e "en iyilerimden biri değil" itirafında bulunduğu No. 2'nin güvenli ve tutucu yörüngesinden çıkıp No. 1'in ayakları yere basan parıltısına, oradan da biçimsel ilginçlikleri ve anahtar planıyla daha deneysel ve duygusal olarak daha renkli No. 3'e geçer. Konçerto No. 1'de geleneksel üç hareketli biçim ifade gücü yüksek, ama yeni bir yol açmayan yavaş hareketi getirir; bu hareket altıncı notanın bemolünün anahtarında, La Bemol Majör'de yazılmıştır. (Bu ilerici bir dokunuş olsa da o dönemde yavaş bir hareket için son derece olağandışı bir tercih değildir.) Üçüncü konçertoda iki Do Minör hareket, şaşırtıcı bir anahtar olan Mi Majör'deki yavaş bir hareketi çerçeveleyerek Mi Majör hareketin başında ve sonunda konser dinleyicileri için hesaplanmış bir şok yaratır; hepsinden de önemlisi, Largo'da Sol diyez yüksek kapanışı (*fortissimo*'yu bitirir) finalin kıvılcımını çakan geniş Allegro temada La Bemol olarak yeniden yorumlar ve Mi Majör'ün sesi kesilmiş akorlarını bükerek Do Minör'e getirir (*W 13).

Konçerto No. 1, yeni Beethovenvari üslubun ilk kez konçertoda yolunu bulmasına tanıklık eden kısa erimli ve uzun erimli diyaloglarda piyano ve orkestranın ses perdelerinin, temaların ve fikirlerin dramatik karşıtlıklar içinde bulunduğu bir eserdir. Doğrusunu söyleyecek olursak bu eser İkinci Senfoni'ye denktir; onunla hemen hemen aynı tarihlerde tamamlanmıştır; temel unsurlar, yani fikirler ve ses perdeleri sanki ciddi bir oyunun aktörleriymiş gibi dramatize edilmiştir. Konçerto formatında tabii ki solo icracı ve orkestraya doğal olarak bu gibi roller veriliyordu; Mozart'ın başyapıtlarından beri bu böyle olmuştu; Mi Bemol K. 271 gibi ilk mücevherlerden tutun, bestecinin son konçertolarının görkemine ve nihayet Beethoven'ın kesinlikle çok iyi bildiği Si Bemol K. 595'in dengeli bilgeliğine dek.[31]

7. Bölüm

Orkestra İçin Müzik ve İlk Kuartetler

Birinci Senfoni ve *Prometheus* Balesi

Beethoven 1795'te Do Majör bir senfoninin ilk hareketi için bazı fikirler karalamış, sonra projeyi nadasa bırakmıştı. 1799'da bu fikirleri yeniden ele aldı, gözden geçirip düzenleyip tamamladı ve Nisan 1800'de bir konserde bir Mozart senfonisi, Haydn'ın Yaratılış'ından bir arya ve Septet de dahil olmak üzere kendisinin başka yeni besteleriyle birlikte Birinci Senfoni'si olarak icra etti. 1795'teki gövde sadece Birinci Senfoni'nin bitmiş halindeki bazı malzemeleri haber verdiği için ilgi çekicidir. İlk hareketin eskizindeki Do Majör ana temanın, zihninde geliştirmiş olduğu eserde işe yaramayacağını fark eden Beethoven buna senfoninin final bölümünde yer vermişti; değiştirilmiş biçimiyle tema buradaki canlı ilk tema olmuştu. Baştaki ana nota olan Do Majör akorunu dominant yedinci nota olarak sunan Beethoven, açıkça Haydn'ın Londra senfonileri tarzında açılışı kısa ve yavaş bir girişle yapma fikrini koruyup dramatize etmişti. Bu biçimde bir başlangıç, bir darbe olarak kutlanmıştır; oysa aslında Mozart ve Haydn'dan devralınan tanıdık bir açılış oyununun armonik olarak sıkıştırılmış bir haliydi.[1]

Birinci Senfoni aslında basit ve geniş ölçekli bir tasarım içinde çekici özellikler gösterir. İlk hareketinde bazı ilerici dokunuşlar vardır; serimin ikinci tematik grubunda solo üflemeli enstrümanların karşılıklı olarak zarif bir biçimde kullanılması, bunu izleyen karanlık havalı *pianissimo* hafif bölüm gibi. İlk hareketin zirve noktası, yavaş girişin açılışında duyduğumuz aynı armonik sıralama üzerine kurulmuştur; bu armonik sıralama geri dönerek kapanış bölümünün zirve noktasını oluşturur.[2] Yavaş hareket, Opus 18 kuartetleri bir yana, o yılların piyano sonatları ve piyano triolarına kıyasla baştan savmadır.

Gelgelelim üçüncü hareket öne çıkar. Bu "Menuetto" gerçekten de Beethoven'ın ilk senfonik Scherzo'sudur. *Allegro molto e vivace* olduğu belirtilen hareket uzun, parlak ve iddialıdır; ikinci bölümünde uzaklara giden hafif bir planı, icrasında diğer hareketleri geride bırakan bir tamlığı vardır. Dönemin hiçbir bestecisi, senfoninin en unutulmaz hareketi olarak öne çıkan bu Menuetto'nun bir tek cümlesini bile yazamazdı. Final, bütün o hafifliği ve muzipliğiyle, Birinci Piyano Konçertosu'nun finaliyle gayet iyi eşleşen akıllıca bir 2/4'lük sonat-rondodur; konçertonun solo ve toplu hasbıhalinin hareketi canlandırdığı keskin kontrastlardan yoksun olsa bile.

O yılların daha maceraperest eserlerinin yanında, Birinci Senfoni etkileyici olmayı başaramaz. Beethoven bir senfoni bestecisi olarak kudretini halka ilk kez tattırmaya hazırlanırken, dinleyicilerini kışkırtmak yerine ipini sağlam kazığa bağlamıştır. Sonatlarında ve oda müziğinde dönemin kuralı haline gelmiş ama kendisini eleştirenleri rahatsız eden hareketli çıkışlardan, tuhaflıklardan (dinamiklerin, vurguların, tempoların ve müzikal fikirlerin haşin bir biçimde kontrast oluşturmaları gibi) kaçınmıştır. Bu yüzden Birinci Senfoni, bir deneme atışı olarak kalır; Johann Georg Sulzer ve başka estetisyenlerin senfoni için belirlediği "üstünlük" standardına ulaşan bir eser olmadığı gibi, pratik anlamda Haydn ve Mozart'ın son senfonileriyle belirledikleri sanatsal standarda da ulaşan bir eser değildir. Aynı memnun etme hevesi, Beethoven'ın Birinci Senfoni'ye eşlik eden, salon icrası için yazılmış bir *divertimento* olan Opus 20 Septeti'nin de her tarafına yazılmıştır. Beethoven sonraki senfonilerinde bütün türü eline almış, yeniden şekillendirmiş, önceki bütün sınırlarının ötesine taşımış, icracılar ve dinleyicilere beklenmedik taleplerle yaklaşmış, senfoninin parametrelerini dönüştürmüştür. Sonraki yıllarda Birinci Senfoni, sadece amatörlere yönelik daha hafif bestelerde yaşayan, eskinin çekici ve uysal Beethoven'ının uzak bir hatırası haline gelmiştir. 1821 gibi geç bir tarihte bir eleştirmen Birinci Senfoni'den kasıtsız bir ironiyle, "Beethoven'ın ilk, daha anlaşılabilir enstrümantal eserlerinden biri" diye bahsedebiliyordu. O eleştirmen Beethoven'ın sonraki yıllardaki muazzam gelişimini izlemiş olsaydı, üçüncü hareket dışında gerçekten yeni bir şeyi olmadığını kabul etmek zorunda kalırdı. Berlioz *A Travers Chants*'ındaki [Şarkılar İçinde] bir değerlendirmede lafını hiç esirgemez:

Bu senfonide şiirsel fikir tümüyle eksiktir; oysa bunu izleyen eserlerin çok büyük bir bölümünde çok muhteşem ve zengindir. Eser kesinlikte takdire şayan bir biçimde çerçevelenmiş müziktir: ancak hafifçe vurgulanmış olsa da açık, canlı; soğuk, hatta müzikal çocuksuluğun gerçek bir örneği olan son rondoda olduğu gibi zaman zaman kötücül. Tek kelimeyle Beethoven burada yoktur.[3]

Birinci Senfoni'den İkinci Senfoni'ye giden yol düz değildir; Beethoven'ın 1800-1801 kışında İtalyan bale üstadı Salvatore Viganò için yazmış olduğu *Prometheus* Balesi'nden geçer; Viganò baleyi ilk kez 21 Mart 1801'de Hofburgtheater'da sahnelemiştir. Müzik yeterince çekici olsa da eser daha çok dramatik nitelikleri bakımından önemlidir. Beethoven'ın, bale müziğinin aslında eğlence amaçlı olduğu, konser salonu müziğinden daha hafif ve kolay olması gerektiği yönünde o dönem geçerli olan görüşe razı olduğunu gösterir. Beethoven ancak daha sonraları, *Coriolanus* ve *Egmont* için aklına geliveren müziği yazarken, kendisine baleden çok daha fazlasını ifade eden sözlü drama müziğinin istediği daha ciddi ifade biçimlerine dönecekti. Yine de *Prometheus* tam da özel efektleri ve sınırlamaları yüzünden ilgi çekicidir: Beethoven'ı, senfonilerinde ya da ciddi dramatik uvertürlerinde bir daha asla karşımıza çıkmayacak enstrümanları ve renkli orkestral efektleri kullanırken gösterir. Bu sahneler arasında, ilham perisi Euterpe'nin flüt çaldığı, muhtemelen antikitenin ünlü müzisyenleri olan yarı tanrılar Arion ve Orpheus'un müzikal performanslarının canlandırıldığı No. 5 (İkinci Perde) vardır. Burada Beethoven inişli çıkışlı akorlarla, muhtemelen Orpheus'un tıngırdattığı solo arp için Adagio bir girişle açılışı yapar; ardından yaylılar konçertant üflemeli pasajlara (Euterpe'nin solosu) bir pizzicato'ya* geçer. Nihayetinde bu bütün toplanarak zirveye ulaşır. Burada solo bir çello kadansı topluluğa hâkim olur ve orkestrayı, başka bir bağlamda Beethoven'ın en beğenilen ilk dönem üslubunda popüler ve güzel bir çello konçertosunun yavaş hareketi olabilecek hoş bir melodiye sahip *Andante quasi Allegretto*'ya getirir.

Müziğin başka yerleri, açılışta Prometheus'un ormanda koştuğu fırtınadan ("La Tempesta") Altıncı Senfoni'nin finalini belli belirsiz haber veren Allegretto "Pastoral"e kadar (No. 10) sahne efektleriyle doludur.

* Yaylı çalgının tellerinin çekilerek çalınması tekniği–r.

Fakat direniş parçası (*pièce de résistance*) finaldir; burada Mi Bemol 2/4'lük balo kontradansı orkestra tarafından geniş bir biçimde ele alınır; hatta Beethoven orta bölümde diğer kontradanslarından birini, Sol Majör'dekini bile kullanır. Fakat dans basit ikili biçimine sadık kalır; hiçbir biçimde geliştirilmez; çünkü balede böyle bir şey olamazdı.

Viganò'nun *Prometheus*'unun dönemin insanları için ne anlama geldiği, az sayıdaki kanıtı bir araya getirip birleştirebildiğimiz kadarıyla değerlendirmeye değer. Balenin tam başlığı *Prometheus'un Yaratıkları*'ydı ve eser "mitolojik bir alegorik bale" ibaresini taşıyordu. Kahraman Titan Prometheus'tu; Prometheus burada acı çeken bir kurban olarak değil, insan uygarlığının şekillendiricisi olarak oynadığı merhametli rolde tasvir edilmişti. Prometheus kilden iki heykele adam ve kadın olarak hayat vererek, kelimenin tam anlamıyla insanı şekillendirir. Viganò'nun 1838 tarihli bir sinopsisinden öğrendiğimiz üzere, "iki heykel canlanır... [sonra] Prometheus neşeyle onlara bakar... fakat onlarda aklın kullanıldığını gösteren hiçbir duygu uyandıramaz."[4] Prometheus dilsiz yaratıkları karşısında çaresizliğe kapılır ve onları "yüksek sanatlar ve bilimlerle" tanıştırarak aydınlatmayı planlar. Parnassus'ta geçen ikinci perdede, sahne mitolojik yaratıkların geçit töreniyle dolar: Apollo, dokuz ilham perisi, kız kardeşler Güzellik, Neşe ve İyilik, Bacchus, Pan, sonra Orpheus, Amphion ve Arion. Nihayetinde trajedi perisi Melpomene belirir ve Prometheus'u herkesin gözü önünde birden öldürerek ölümün kaçınılmazlığını gösterir. Fakat neoklasik dramada gerekli olan mutlu son da inandırıcılıktan biraz yoksun olmakla birlikte, bir o kadar aniden belirir ve komedi perisi Thalia "maskesini yas tutmakta olan iki yaratığın yüzlerine tutarken... Pan, yarı keçi yarı insan kır ve orman tanrısı faunların başında ölü Prometheus'u hayata çağırır ve böylece masal neşeli bir dansla sona erer."[5] *Prometheus*, orijinal afişte "destansı, alegorik bir bale" olarak nitelenmiştir. Burada kullanıldığı biçimiyle "destansı" terimi Beethoven'ın balenin final bölümünü *Eroica*'nın finalinde kullanmasıyla ilişkilendirilmiştir; bu yüzden bale temasının senfoninin finaliyle aynı olması, alegorinin hem baleyi hem senfoniyi kapsadığını düşündürebilir. Ne var ki balenin *Prometheus*'u, insanlığa ateşi getirip ardından Zeus'un cezasına maruz kalarak bir kayaya bağlanan, karaciğeri akbabalar tarafından kemirilen Titan değildir. Aeschylus'un abidevi Prometheus'u, Goethe'nin ve Shelley'nin tanrılara başkaldıran

Prometheus'u da değildir. Bu Prometheus daha ziyade, okuma-yazma bilmeyen cahil "yaratıkları" –Rousseau'nun bale sahnesindeki soylu vahşilerini– medeniyet öncesindeki, okuma-yazma öncesindeki erkekler ve kadınları, akıl ve bilgiyle tanıştıran bir Aydınlanma filozofu ve öğretmeni olarak sunulur.

Viganò'nun eserinin ardında daha güncel bir alt metin yatıyordu. 1800'e gelindiğinde, Napoléon Bonaparte bütün Avrupa'nın dilindeydi. Kahraman bir asker olarak Toulon'da ve daha yirmi beş yaşında Fransız ordularının başkomutanlığını üstlendiği İtalya'da kazandığı ışıltılı zaferlerle şöhret basamaklarını tırmanmıştı. İtalyan yurtseverler, Avusturya despotizmine karşı uzun süredir devam eden mücadelelerinin savunucusu olarak gördükleri Bonaparte'ı göklere çıkarıyorlardı; 1797'de şair Vincenzo Monti, anlamlı biçimde *Prometeo* adlı epik bir şiirle onu İtalya'nın kurtarıcısı olarak baştacı etmişti. Beethoven'ın *Prometheus*'un finalini, başta Bonaparte'a ithaf edilmekle kalmayıp onun adını taşıması da düşünülen Üçüncü Senfoni'nin dördüncü hareketinde kullanma kararının, insanoğlunun mitsel kurtarıcısı Prometheus ile modern bir kahraman olarak Napoléon arasında bir bağlantı olduğu düşüncesini yansıtması mümkündür.[6] *Prometheus*'tan *Eroica*'ya, Beethoven'ın bu senfoniye dair ilk somut fikirlerinin temelini attığı Opus 35 Piyano Varyasyonları'ndan geçen dolaylı bir yolun uzanması, bu olasılığı ortadan kaldırmaz.

Fransız Boyutu ve Askeri Müzik

Bütün çağdaşları gibi Fransa'daki devrimle kanı kaynayan Beethoven, hepsinin ötesinde iki alanda, Fransız devrimci müziğinin ve Devrim sonrası müziğin kuvveti ve kudretine açıktı. Bu alanlardan biri, Fransız operasıydı. Beethoven, 1802 ile 1804 arasında Fransa'dan başka isimlerle birlikte Viyana'da giderek popülerleşmiş olan Cherubini'nin operalarını takdirle karşılıyordu; o kadar ki Ocak 1804'te Rochlitz'e "Schikaneder'in imparatorluğunun gerçekten de parlak, cezbedici Fransız operalarının ışığıyla gölgelendiğini" söylemişti.[7] Cherubini'nin *Médée*'sini (1797) ve *Les deux journèes*'ini biliyordu; bunlar Fransız operasına yeni ve güçlü bir ses getiren ciddi ve etkili çalışmalar olmuştu.

Diğer ekolse, yeni Fransız yaylı çalgı virtüözlüğü ekolüydü. Beethoven'ın yeni kuşak kemancılarla ahbaplığı Bonn'da başlamış, Viyana'da devam etmişti; besteci burada Franz Clement'le tanışmış, hatta Schuppanzigh'ten keman dersleri almıştı. Fakat kısa süre sonra Fransa'da Viotti ile takipçilerinin, özellikle de Pierre Baillot'un, Pierre Rode'un ve Nisan 1798'de Lobkowitz'lerde özel bir konserde birlikte bir keman sonatı seslendirdiği Rodolphe Kreutzer'in yerleştirdiği yeni usullerin tam anlamıyla bilincine vardı.[8] Baillot 1805'te Viyana'ya geldiğinde, bir tavernada Beethoven'la tanışmış, daha sonra başka bir tarihte, "portrelerinde hep çok itici ve sert gösterilse de" o ziyaretinde ünlü besteciyi hayli canayakın bulduğunu söyleyerek şaşkınlığını ifade etmişti.[9] Beethoven'ın 1796'da Berlin'de Jean Louis Duport'la tanışması da yeni Fransız virtüözlüğünün artık çelloya da uzandığını fark etmesinde etkili olmuştu.

Devrim sonrası Fransa'nın müziği bütün Avrupa'yı heyacanlandırıyor, esinlendiriyordu. Geleneksel Fransız müziği ve hiç kuşku yok ki Fransız operası, 1780'lerde Bonn'da dinlenebiliyordu; müzisyenler o yılların kültürel ve siyasi akımlarına hızla ayak uydurduklarından 1790'larda Viyana'da da dinlenmeyi sürdürdü. Yeni milliyetçi hummaya cevap veren, iç siyasetin kararsız salınımlarım akılda tutan Fransız besteciler, çabucak dönemin ruhunu yakalayan popüler klişeler geliştirdiler; yeni siyasi özgürlük ideolojisini ve Fransa'nın askeri coşkunluğunu doğrudan yansıtan eserler ya da yeni rejimin liderlerinin destek bulabilmek için dayandığı ulusal gurur ve kitlesel dayanışma ruhunu sembolize etmek üzere tasarlanmış görkemli eserler bestelediler. İşte bu yüzden özgürlük, eşitlik ve kardeşliğe adanmış propaganda şarkıları, koral ilahiler; daha da önemlisi insanın kanını kaynatan askeri marşlar ve yürüyüş şarkıları günün kuralı haline gelmişti. Fransa'da bir hükümet kararnamesiyle bütün tiyatro oyunlarından önce *La Marseillaise* ile başka şarkıların çalınması emredilmiş; bu kararname bugün de devam ettiği üzere, spor müsabakalarından önce, bazı ülkelerde tiyatro performanslarından önce popüler bir şarkının ya da ulusal marşın çalınması geleneğini başlatmıştı. 14 Temmuz'da Bastille'in alınması ya da 22 Eylül'de Cumhuriyet'in kurulması gibi Devrim'in köşetaşları anısına hazırlanmış sahne eserleri ya da festivaller, 1790 ile 1800 arasında Fransa'da her yıl yedi-sekiz kere düzenlenen debdebeli yurtseverlik törenlerinin damgasını vurduğu geniş ölçekli kamu toplantıları için bir gerekçe oluyordu.[10]

Diğerleri arasında açık arayla en ünlü, bütün dünyanın asla unutamayacağı parça, 25 Nisan 1792 akşamı asker, şair, besteci Claude-Joseph Rouget de Lisle tarafından yazılmış, başta *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* diye adlandırılmış *La Marseillaise*'di [Marsilyalı]. Rouget de Lisle, Fransız ordusunda genç bir teğmendi; aynı zamanda bir kemancı ve şarkıcıydı; bu muhteşem parçanın sözlerini ve müziğini yazdığında Strazburg'da görevlendirilmişti. Şarkı Marsilya'dan bir tabur tarafından hemen benimsenince, Marsilyalının Şarkısı adıyla çok meşhur oldu. François-Joseph Gossec'in şarkıyı orkestraya uygun hale getirmesi ve Paris Operası'nda sahnelenen *Offrande a la Liberté* başlıklı lirik sahneye yerleştirmesi sonrasında beş ay içinde bütün Fransa'ya yayıldı. O dönemin, daha doğrusu herhangi bir dönemin askeri ruhunu bu kadar eksiksiz kavrayan bir müzik ya da metin yoktur; "nabzı attıran, kanı kaynatan bir melodidir."[11] Fransa'nın her yerinde hissedilen ulusal ve askeri gururun yükselişini tek bir hamlede ifade eden, Avrupa'nın düşman devletlerine karşı ilk büyük seferberliklerinde savaşmaya giden Fransız askerleri tarafından söylenen *La Marseillaise* mükemmel bir sembol olarak kaldı. Sayılamayacak kadar fazla düzenlemede; Schumann, Wagner, Liszt, Çaykovski ve başka bestecilerin eserlerinde yapılan alıntılarda; *Harp Esirleri* [*La Grande Illusion*] ve *Casablanca* gibi Fransız ulusal gururunu yansıtan film sahnelerinde Fransız yurttaşları tarafından söylendiğinde yarattığı duygusal çekimde gördüğümüz üzere, militarist bir ulusal marşın başlıca örneği haline geldi.

Beethoven'ın döneminde herkes bu şarkıyı biliyor; Klopstock ve Goethe gibi çok uzaklarda olan yazarlar bile takdir ediyordu. *La Marseillaise*'in söylendiği bir savaşın ardından Alman oyun yazarı August von Kotzebue, Rouget de Lisle'i, "Yabani, barbar, kardeşlerimin kaçını öldürmedin?" sözleriyle övmüştü.[12] Napoléon ve Restorasyon dönemlerinde *Marseillaise* Fransa'da silinip gitmeye yüz tuttuysa da 1830'larda geri döndü; o sıralarda artık tercüme edilmiş ve yurtdışında da tutmuştu; üzerine Almanca sözler yazılmış, Almanların en beğendiği şarkılarından biri olmuştu.

Beethoven'ın popüler şarkılar, özellikle de ulusal şarkılar hakkında epeyce bilgisi vardı; "Rule Britannia" ve "God Save the King" dahil birkaç şarkı üzerine varyasyonlar yazmıştı. Ayrıca bu yıllarda askeri marşlar da bestelemişti. 1813 tarihli *Wellingtons Sieg*'de [Wellington'ın

Zaferi] savaş sahnesine Britanya'nın "Rule Britannia" marşını koymuş, eserin sonuna da kutlama için yerinde bir tercihle "God Save the King"i yerleştirmişti. Bu eserde, Fransız ordusu *La Marseillaise*'in ritimleriyle değil, eski moda olsa da aynı derecede kalıcı olmuş "Malbrouck s'en va-t'-en guerre"in [Malborough Savaşa Gidiyor] ritimleriyle yürüyordu.[13] 1813'te Avusturya'nın zaferinin kutlandığı sert atmosferde, *La Marseillaise* yoldan çıkarıcı ve muhtemelen yasadışı olurdu; kaybeden tarafa eski melodi uyuyordu. Askeri bandolar için marşlar, sözlü yürüyüş şarkıları ya da sivil bandoların yurtseverlik ateşini yakmak için çalacağı şarkılar bestelemek o sıralarda yaygın olan başlıca hobiydi. Batı Avrupa'nın her yerinde ordular yılbeyıl savaşlara yürürken, Fransız askerleri *Marseillaise*'i ya da François-Josseph Gossec, André Gretry, Jean-François Le Sueur, Etienne Méhul ve Luigi Cherubini'nin bestelediği başka şarkıları söylüyorlardı. İngiliz taburları Thomas Busby, John Callcott, William Crotch, James Hook, hatta zaman zaman Händel ve Haydn'ın müziği eşliğinde yürüyorlardı. Biri soracak olsa Haydn da Händel de İngiltere'de kazandıkları başarının ardından evlat edinilmiş İngilizler olarak değerlendirilebilirdi; fakat Haydn'ın Fransa'ya karşı savaşı sürdürmek için ulusal iradeyi canlandırmayı dert edinmiş Avusturyalı bakanların ricası üzerine 1797'de büyük "Kaiser-Hymne"yi ["İmparator Şarkısı"] bestelemiş olduğu düşünülürse, İngilizlerin Haydn'ın şarkılarını söylemeleri ironiktir. Napoléon döneminde Avusturya piyadeleri Süssmayr, Paer, Hummel ve Beethoven'ın marşlarıyla karşılık verebiliyordu.[14]

Beethoven'ın geniş minör eserler katalogunda askeri bando için dört hızlı adım marş, bir polonez ve bir ekosez bulunur; hepsi de 1809 ile 1816 arasında yazılmıştır. Bir tür olarak hızlı marş daha yüksek eserlerin bazılarında anlamlı bir rol oynuyordu: *Fidelio*'da Pizarro'nun askerleri için çalan etkileyici, parlak marşa; Keman Konçertosu'nun piyano versiyonu için yazılmış harika kadanstaki marşa; bestecinin enstrümantal çalışmalarına, hatta Opus 101 Piyano Sonatı, Dokuzuncu Senfoni'nin finali ve Opus 132 La Minör Kuartet gibi geç dönem eserlerine serpiştirilmiş yüksek tempolu, süslü marşlara bakın. Askeri unsurlar, özellikle de marş benzeri ritimler dönemin konçertolarına girmiştir; Mozart'ta bir ölçüde rastlanan bu unsurlara, Beethoven'da kesinlikle "Emperor" Konçertosu'na varıncaya kadar rastlanır.[15] Öyle görünüyor ki klasik

konçertoda solo enstrümanın orkestrayla dramatik bir biçimde karşı karşıya gelmesi çekişmeci bir gayret hissi uyandırıyormuş, karşıtlıkların gücünü hissettiriyormuş, bu da askeri müzik ritimleriyle bir yakınlığı akla getiriyormuş gibidir.

Kesintisiz savaşlar ve bütün taraflara egemen olan şovenizmle lanetlenmiş bu kanlı dönemde, kelimenin tam anlamıyla tarihte ilk kez ulusal marşlar ortaya çıkmaya başladı. Bunların ilki, ilk kez 1745'te, İngilizlerin aldığı bir yenilginin ardından işitilen "God Save the King" olmuştu. Bu güçlü İngiliz melodisi uzunca bir süre boyunca o kadar popüler oldu ki başka ülkeler de uygun sözlerle onu kendi ulusal marşları olarak kullandılar; bu ülkeler listesinde Danimarka, İsveç, İsviçre, hatta ABD yer alır. Bu melodi, Almanya'da 1790'lardan Alman Birliği'nin sağlandığı 1871'e kadar bir yurtseverlik marşı olarak söylendi; Birinci Dünya Savaşı sırasında bile "Heil Dir im Siegenkranz" ["Zaferin Gazabında Sana Selam Olsun"] sözleriyle söyleniyordu.[16] Ancak 1922'de Weimar Almanyasında yerini Haydn'ın kayzer için yazdığı "Deutschland, Deutschland, über alles" aldı; Almanya'nın görünürde uluslararası hâkimiyet iddiasından temizlenmiş olan sözleriyle bu marş bugün hâlâ kullanılmaktadır. Fakat Beethoven'ın döneminde "God Save the King" öncelikle İngiliz'di; Wellington'ın Vittoria'da Fransızlara karşı kazandığı zaferi kutlamak için bu şarkıyı kullandığına göre bunu biliyordu. Tam da o sıralarda müzisyenler kendi ülkeleri için yeni ulusal marşlar yaratıyorlardı; milliyetçi on dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupa'da talep üzerine yeni ulusal marşlar doğdu; bazı durumlarda, "The Star-Spangled Banner" ["Yıldızlarla Süslü Sancak" – ABD ulusal marşı– r.] örneğinde olduğu üzere, bunlar ancak yirminci yüzyılda kabul edildiler.[17]

Marseillaise'deki ulusal seferberlik ruhu, dönemin Fransız müziğini büyük ölçüde renklendirmişti; marş ritimlerinin bazı "kahramanlık" eserlerinde açıkça, bazılarında örtülü olarak yaygın şekilde benimsenmesi de kamusal bir sanat olarak müziğin, günün siyasi ve manevi enerjilerini güçlü bir biçimde ifade edebileceği bilincinden doğmuştu. 1789'da Fransız Devrimi ateşiyle kıvılcımlanan bu his, Fransa Avrupa'da sonu hiç gelmeyecekmiş gibi görünen seferberliklere çıktıkça yanmayı sürdürdü. Yeni Fransa, önce Direktuarlar döneminde, ardından Napoléon yönetiminde, en görkemlileri halka açık performanslar için tasarlanmış koral bestelerde ama aynı zamanda operada, orkestral eserlerde ve pi-

yano müziğinde yeni müzikal ifade biçimleri doğurmaya devam etmişti. Beethoven'ın en şekillendirilebilir olduğu dönemde, 1780 ile yaklaşık 1800'ler arasındaki yıllarda, kamusal siyasi kutlamalara yönelik Fransız eserleri genellikle açık havada, sayıları bazen yüzlere, bazen binlere çıkan inanılmaz sayıda icracı tarafından seslendiriliyordu. Bu tür bir müziğin "basit, doğrudan, çarpıcı, unutulmaz, en önemlisi esnek" olması gerekiyordu: "..Yeni dönemin ruhunu üflüyor... samimiyetle geniş dinleyici kitlelerine yöneliyor; basit, ortak duyguları aktarıyor."[18]

Fransa'dan çıkan bu eserlerin mutlak müzikal kalitesi ne olursa olsun, bestecilerin hamilerinin müzik odalarının ötesinde, hatta senfonileri birkaç yüz kişinin dinleyebildiği tiyatrolar ve konser salonlarının ötesinde dinleyicilere hitap edebilecekleri umuduyla daha yüksek, daha örtülü ifade biçimleri arayışına girdiklerini göstermişlerdi. Bu yeni çağın ruhunu temsil etmeye çalışan ve bu temsille başlıca seslerden biri olmak isteyen bir bestecinin, geniş kitlelere ulaşan bir müzik yapması gerektiği ve bunu müzik yapılan mekânların duvarlarının ötesinde çınlayacak sert darbelerle yapması gerektiği açıklık kazanmıştı. Elbette ki müziğin sadece yakındaki dinleyicilere değil, ötede uzanan dünyaya hitap edebilecek kadar kuvvetli, inandırıcı olması gerekiyordu. 1800 civarında faal olan besteciler arasında da yeni estetik gücü ve karmaşıklığıyla bu şevki en iyi ifade edebilecek olan da Beethoven'dı. Üslubunun –sonraları "kahramanlık" üslubu denmiştir– Fransız müziği ve ulusal ve askeri müzikle gizli bağlantıları, dönemin bilgili müzisyenleri ve yorumcuları tarafından incelikli bir biçimde anlaşılmıştı. Aynı zamanda *Eroica* ve Beşinci Senfoni gibi bu üslubu en güçlü biçimde gözler önüne seren eserleri kahramanlık estetiğini herhangi bir Fransızın ya da başka hiçbir çağdaşının hayalini bile kuramayacağı zirvelere taşıyordu.

İkinci Senfoni

Beethoven, İkinci Senfoni üzerinde çalışmaya 1800 gibi erken bir tarihte başlamış, 1801 ve 1802'de eskiz çalışmalarını sürdürmüştü; gerçi kardeşi Karl eseri Breitkopf & Härtel'e önerdiğinde senfoni muhtemelen hazır değildi. Beethoven, Nisan 1803'teki prömiyerine yetiştirmek için 1802 sonlarında tekrar senfoni üzerinde çalışmaya dönmüştü. Eserin yayınlanması,

prömiyerden sonra bir yıl daha aldı ve Mart 1804'te gerçekleşti. Bu tarihler önemlidir, çünkü öyle görünüyor ki Beethoven bir önceki senfonisinin yayınlanmasını bir sonraki üzerindeki yoğun çalışmalarının sıçrama noktası olarak alıyordu. Dolayısıyla Birinci Senfoni, Aralık 1801'de dönemin âdetleri uyarınca tam olarak değil parça parça yayınlandığında Beethoven kesinlikle İkinci Senfoni üzerinde çalışıyordu. Aynı şekilde, İkinci Senfoni yayınlandığında besteci Üçüncü Senfoni'yi besteleme çalışmalarına gömülmüştü. Yayınlanma tarihleri de önemlidir; çünkü Beethoven genellikle eserlerini, özellikle de orkestral eserlerini ilk icralarından sonra düzeltiyordu; bu yüzden eserin yayınlanması zaman alıyordu ve Beethoven da eser basılıp çıkıncaya kadar olabildiğince uzun bir süre boyunca düzeltmeye devam ediyordu. Dolayısıyla İkinci Senfoni'nin çok kapsamlı olan son rötuşlarını, Üçüncü Senfoni üzerinde çalışıyorken yapmış olmalıdır.

Eskizlerde, eserin yavaş bir girişi olması fikrinin başından beri var olduğunu görüyoruz; ama başta üçlü ölçüyle değil, ikili ölçüyle yer almıştır. Girişle ilgili ilk fikirler arasında, daha sonra ana ikinci grup teması olarak Allegro serime aktardığı marş temasının yavaş tempolu bir versiyonu da vardır. Buna bakılırsa, askeri marş ruhu en başından esere yerleştirilmiştir ve ilk hareket ne kadar genişletilmiş olsa da ruhunu kaybetmemiştir. İlk Allegro tema başta basit bir üçlü figürdü (1-3-1-5-1-3-1), ama bu temada ilk bakışta görüldüğünden fazlası vardır: Aralık

(a) İkinci Senfoni için bir eskiz, ilk hareket, ana tema, eskiz defteri Landsberg 7'den, s. 38 (Kaynak: Ein Notierungsbuch von Beethoven, yay. haz. Karl Lothar Mikulicz [Leipzig, 1927])



(b) İkinci Senfoni, birinci hareket, ana tema:



sıralaması, Beethoven'ın daha sonra *Eroica*'nın ilk temasının açılışında kullandığı sıralamanın neredeyse aynısıdır. İkinci Senfoni'nin eskizlerinde bu tema Beethoven'ın amaçlarına hizmet edemeyecek kadar durağandır. Bu eskizlerde, tema son versiyon halini alır; son versiyonda çizgiselleştirilmiş ana nota üçlüsü, temanın ana çerçevesi olarak korunmuştur; ama malzeme, hem kendi başlarına hem birlikte işleyebilecek iyice belirli parçalara düzgünce bölünmüştür. Son versiyonda, bestecinin orta döneminin başlarına özgü ritmik bir biçim vardır; ilk nota uzun basılır ve ölçünün sonunda canlı bir havası olan dört tane on altılık nota bulunur.

İkinci Senfoni'nin ilk hareketi, fikirlerin dinamik hareketliliği ve dramatizasyonu bakımından Birinci Senfoni'deki her şeyin ötesine, hatta mükemmel Menuetto'nun bile ötesine geçer. Yavaş giriş, Beethoven'ın o zamana kadar yazdığı, armonik yelpazesi en geniş bölümdür; daha önce hiç denemediği orkestral renklerin dokunuşuyla ışıldar. Beethoven ilk hareketin Adagio molto olduğunu belirterek (Birinci Senfoni'nin girişini de aynı biçimde belirtmişti) giriş ile Allegro con brio olduğunu belirttiği ana bölüm arasında güçlü bir tempo kontrastı yaratmıştır.[19] Ana Allegro serim, ana temayı yüksek bir perdeden tam bir melodi olarak sunmak yerine, daha alçak perdeden kısmi bir tema olarak sunarak bizi şaşırtır; bu tema sonra bizi, profili güçlü bir biçimde çizilmiş devingen birimlerinin gelişimini izlemeye davet eder ve bir kontrastlar zenginliği gösterir.

Beethoven'ın Larghetto'larınm (Mozart'ın en güzel yavaş hareketlerine sakladığı bir tempoydu bu) en duygusallarından biri olan yavaş hareket, çağdaşlarının ve sonraki kuşaklarının müzikal bilinçlerine derinden işlemiş; Tovey'nin dediği gibi, müzikte neyin güzel ve çocuksu olduğuna dair bir mihenk taşı haline gelmişti. Beethoven için Larghetto temposu, onun enstrümantal müziğinde yeniydi (1783'teki küçük "Elektör" sonatlarını bir kenara bırakırsak); bu tempoyu başka yerlerde, hassas eserler ve hareketlerde kullanmıştı: "Adelaide" şarkısı, Keman Konçertosu'nun yavaş hareketi, Opus 95 Kuarteti'nin final bölümünün girişi gibi. Hepsi de orta ve yüksek perdedeki tellerin saf sesleriyle açılış teması ve temanın klarnetler, fagotlar, kornolar tarafından *piano* tekrarlanması Schubert ve Mendelssohn'un Romantik orkestral efektlerini haber verir. Berlioz'a göre bu hareket, "hafif melankolik vurguların zar zor gölgelediği masum bir mutluluğun resmidir."[20] Birinci Senfoni'deki yavaş hareketin çok ötesinde bir adım olan bu yavaş hareket, geniş öl-

çekli bir sonat biçimindedir; tam bir gelişmenin olduğu bölüm hareketin lirik genişlemeleri ve kontrast oluşturan tematik unsurları arasında kendisine bir yer bulur; ardından yeniden ana notaya ve Beethoven'ın yazmış olduğu her şey kadar güzel ve nostaljik olan ana temaya geçilir.

Beethoven'ın bu kaliteye ulaşmak için çok çalıştığı çıkarımında kolayca bulunabiliriz; ama Ries bize bunun böyle olduğunu açıkça anlatır. Ries, bu hareketin "çok güzel" olduğunu, "çok berrakça, mutlulukla algılandığını, baş sesin çok doğal olduğunu, o kadar ki içinde bir şeylerin değişmiş olduğunu düşünmenin çok doğal olduğunu" söyler; ama eserin imzalı kopyasında baştaki ikinci keman ve viyola kısımlarının düzeltmelerle kaplı olduğunu, notaların ilk halini zar zor okuyabildiğini anlatır.[21] Ries, Beethoven'a bunu sorduğunda, besteci, "Böylesi daha iyi," diye cevap vermiştir.

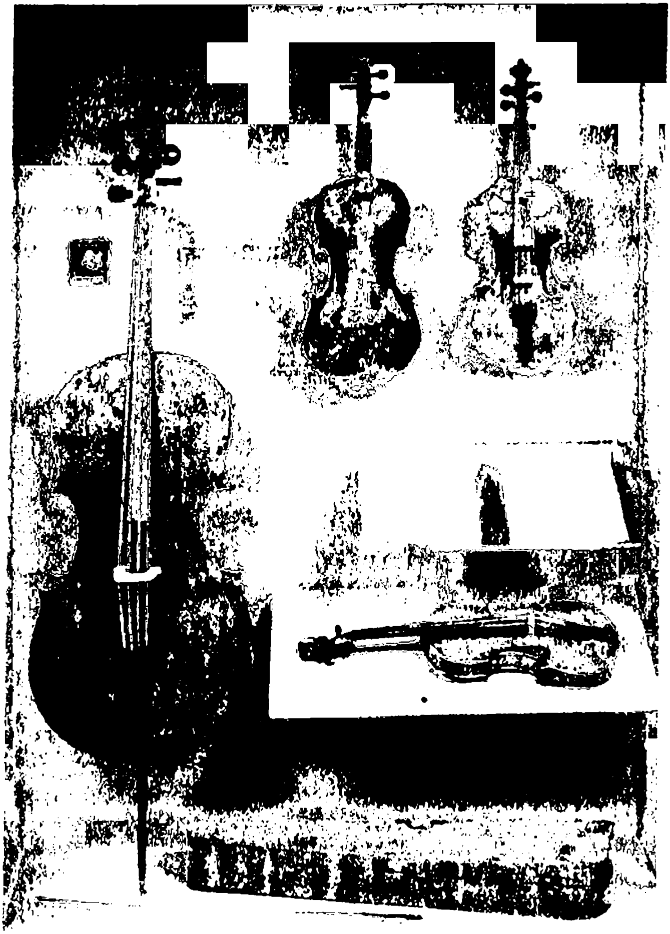
İkinci Senfoni'nin çılgın finali, enerjisi ve orijinalliği bakımından eserin ilk hareketini geride bırakır. Final dominantta vahşi ve güçlü bir figürle açılır; figür ölçünün birinci vuruşunda sertçe vurgulanan iki notalı bir motifle durur, sonra bir dokunuşla hızla devam eder ve yine kamçının ucu gibi gelen aynı iki notalı figürle durur (*W 14). Finalin yüksek bir gerilimle açılması, sonra da bu harareti genişletip sonuna dek hareket halinde tutması gerektiği eserin kavranması açısından temel önemdedir; final bölümü bestecinin çağdaşlarını hayrete düşürmüş olan ve "devasa" (olumsuz anlamda), "patırtılı" ve "ehlileştirilmemiş" gibi eleştirilerle karşılaşan bir final perorasyonuyla zirveye çıkar.[22] Senfoni yeni sınırlar aşar; en güçlü olası kontrastların beklenmedik bir anda – hareketten harekete, bölümden bölüme, fikirden fikre– ortaya çıktığı bir dramatik ifadeler yelpazesine girer. Dokudaki kırılmalar, süreklilikteki kırılmalar, birden duruveren güçlü motor ritimler – bunlar dinleyicinin kulağında senfoni yazımında o zamana kadar işitilmemiş bir şiddetle patlar. Eleştirmenlerin senfoniyi tuhaf bulmasına hiç şaşmamalı; daha yumuşak, daha tedrici kontrastlar dinlemeye alışmış gelenekçi kulaklar için biraz fazla kaçmaktadır. Bu senfoni, bundan böyle Beethoven'ın orkestral eserlerinde aşırı biçimlerdeki güç ve lirikliğin daha önce hiç olmadığı gibi ortaya serileceğini, müzikal fikirlerin keskin bir biçimde dramatikleştirilmesinin söylemin temeli olduğunu, Beethoven'ın çağdaşlarının hazır olsalar da olmasalar da ona ayak uydurabilmek için beklentilerini şekillendirmeleri gerektiğini haber vermiştir.

Opus 18: "Yaylı Kuartetlerinin Nasıl Yazılacağını Artık Öğrendim"

Esasen tek başına Haydn tarafından 1760'larda yaratılan, daha sonra o ve Mozart tarafından ilk olgunluğuna getirilen yaylı kuarteti bir tür olarak doğuşundan beri, müzikal kategorilerin en yükseklerinden ve en fazla şey isteyenlerinden biri; Seyfried'in deyişiyle "soylu bir tür" haline gelmişti.[23] Yaylı kuartetinin diğerlerinden ayrı duruyor olması, rasgele bir tercih ya da züppece bir zevk meselesi değildi. O yüzyılın son kırk yılında virtüözlüğün zirvelerine tırmanan, Leclair ile Viotti'nin başını çektiği keman çalma ekolleri çellocular, hatta bir-iki kemancı tarafından hevesle takip edilmişti. Bütün bunlar, bütün türlerde yaylar için yapılan bestelerin artmasına yansımıştı ama hiçbir yerde yaylı kuartetinde olduğu kadar çarpıcı bir artış görülmüyordu. Barok klavyenin geride kalan devamından ayrılan bu yeni topluluk türü, sadece ses, sıcaklık, ifade gücü ve esneklik gücü bakımından çok geniş bir yelpaze ve kaliteye sahip, homojen olarak harmanlanmış yaylı çalgılardan oluşuyordu ve icracılarda, hamilerde bestecilerin aceleyle doyurmaya çalıştığı kar-



Opus 18 No. 1 Yaylı Kuarteti'nin yavaş hareketi için eskizler. Bunlar, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inden sahnelere Fransızca göndermeler içerir. (Staatbibliothek, Berlin)



Prens Karl Lichnowsky'nin yaklaşık 1800'de Beethoven'a armağan ettiği İtalyan yapımı yaylı çalgı seti. (Beethoven-Haus, Bonn)

şılıklar uyandırmıştı. Kuartet, genç bestecilerin besteleme kabiliyetleri açısından bir sınav haline gelmişti; hayal güçlerindeki kusurları ya da sıkıcı malzemeyi gizlemek için hiçbir dolgu malzemesi ya da yama kullanmaksızın, belirli bir üslup göstererek eşit derecede önemli dört parça yazabilme hünerine sahip olduklarını göstermelerinin bir yoluydu. Beethoven, 1790'larda kuartet yazmaya başladığında, Mozart'ın olgun kuartetlerinin hepsi de yakın dönemin klasikleri haline gelmişti; ufukta öne çıkıyorlardı. Haydn, başlangıcından beri bu türün kurallarını koyan

üstat, 1770'lerin başında Opus 20'yle bütün çağdaşları ve halefleri için çok zor bir standart yerleştirdiğinden beri müzik dünyasını alıştırdığı yüksek düzeyde yeni kuartetler çıkarmaya hâlâ devam ediyordu.[24]

Beethoven muhtemelen, müzisyenlerin her şeyden önce bu türde kendisinden yüksek beklentileri olduğunun farkındaydı ve hiç kuşku yok ki Haydn'ın usta işi Opus 71 ve Opus 74 kuartetlerini doğrudan önünde görmüştü. Bu eserler, 1793'te Apponyi tarafından sipariş edilmiş; 1795 ve 1796'da, tam Beethoven'ın ilk triolarını ve piyano sonatlarını yayınladığı sıralarda, Londra'da yayınlanmıştı. Yaylı kuarteti yazmaya koyulurken, John Keats'in dediği gibi, başının üstünde yükselen geleneğin zirvesini daha yakından hissetmiş olsa gerek. Haydn'la kaçınılmaz rekabeti artırmak için Beethoven'ın ilk altı kuartetinin siparişleri 1798 sonbaharında, Prens Lobkowitz tarafından verildi; prens aynı tarihlerde Haydn'dan da altı kuartet istemişti. Ama artık yaşlanmakta olan Haydn sadece iki kuartet, Opus 77 çiftini çıkartabildi; bunları birkaç yıl sonra da tamamlanmamış Opus 103 izledi.

Beethoven, kendisine sipariş edilen kuartetler üzerinde çalışmaya 1798'de başladı. Yoğun hazırlık çalışmalarının ve kapsamlı düzeltmelerin ardından kuartetler, Haziran ve Ekim 1801'de üçer eserden oluşan iki dizi halinde yayınlanmaya hazır hale geldi. Do Minör No. 4 dışında, eskiz defterlerinden anlaşıldığı kadarıyla bestelenme sırası şöyledir: Re Majör No. 3, Fa Majör No. 1, Sol Majör No. 2, La Majör No. 5, Si Bemol No. 6, Do Minör No. 4 bu grubun yetimidir; çünkü geride kalan eskiz defterlerinde bu eserin eskizleri bulunmamaktadır; bazıları eserin tarihinin Bonn'daki ilk eserlere uzanabileceğine, diğerlerinden çok daha önce yazılmış olabileceğine inanmaktadır.[25] Fakat bu varsayımı doğrulayacak bir dayanak yoktur; kuartete çamur atan bütün anekdotlar da daha sonraki güvenilir olmayan gözlemcilerden gelmektedir. Doğruluk payı taşıyan tek hikâyenin kaynağı Ries'tir; Ries, Beethoven'la No. 4'te geleneksel usullere aykırı bir kontrpuan pasajıyla ilgili sohbet ettiğini, bestecinin, "Bunlara izin veriyorum," dediğini aktarır.[26]

Do Minör Kuartet'in Opus 18'i oluşturan diğer kuartetlerle aynı tarihte yazılmış olması ihtimali yüksektir; fakat bestecinin o sıralarda kullandığı eskiz defterlerine bir sebepten işlenmemiştir. Beethoven bu eser üzerinde, 1799-1800 dönemine ait olup kaybolduğu sanılan bir eskiz defterinde ya da artık kayıp olan ayrı ayrı yapraklarda çalışmış olabi-

Opus 18. No. 1 Yaylı Kuarteti, birinci hareket, başlangıç, yalnızca birinci keman:



lir.[27] Nihayetinde bu eserin bestecinin o dönemde yazdığı diğer Do Minör eserlerle önemli yakınlıkları vardır; özellikle birinci ve son hareketler, Beethoven'ın kuartetler üzerinde çalışmaya başlamadan birkaç hafta önce tamamladığı "Patetik"teki benzer hareketleri akla getirmektedir. Akıllıca ve incelikle işlenmiş Andante Scherzo'su Birinci Senfoni'nin yavaş hareketine bir parça benzer, gerçi kuartetin Andante'si daha ince bir işçiliğin ürünüdür.

Opus 18'in en etkili kuarteti No. 1'dir; eser, Beethoven'ın *Eroica*'dan önceki en uzun dört hareketli döngülerinden biridir. Birinci hareketteki malzeme kısa, akılda kalacak, sırf ritmik biçimiyle hatırlanabilecek bir motifle öne çıkar. Dominanttaki ikinci grubun akıp giden sekizlik notalarla rahatladığı yer dışında, bu motif eser boyunca öncü etken olur. Fakat bu ilk motif, her zaman iyi belirlenmiş olsa da birçok farklı kılıkta karşımıza çıkar. Bazen perdesi tümüyle farklıdır; bazen başka tematik figürlere eşlik eder; bazen ilk notası yoktur ama Gestalt tarzı bir bulmacaymış gibi yine de çıkarılabilirdir.

İlk Allegro böylelikle, tek bir motifin içine işlediği güçlü bir biçimde geliştirilmiş, Beethoven'ın üslubunun açık arayla en meşhur örneği olan Beşinci Senfoni'yi (*W 15a) haber veren bir hareketin ilk örneklerinden biridir. Ana motif kulağa, ya bir anlatıda farklı durumlar ve karşılaşmalardan geçen ama kendi biçimini koruyan pikaresk bir figürmüş ya da tümüyle karmaşık bir dokumanın içine işlenmiş kırmızı bir çizgi gibi akan, tekrarlanan sembolik bir figürmüş gibi gelir. Eskizler figürün ölçüsünün başta 4/4 olduğunu, sonra karakteristik üçlü ölçüye dönüştürüldüğünü göstermektedir (*W 15b).

Sadece eskizler değil, eserin tamamının şans eseri bugüne kalmış eksiksiz bir ilk versiyonu da bu kuartetin doğuşuna bir pencere açar.[28] Beethoven bu versiyonu eski dostu Karl Amenda'ya vermişti; Amenda, Beethoven'dan "artık nasıl kuartet yazılacağını öğrendiği" için bestenin tamamını değiştirdiğinden gönderdiği kuarteti dağıtmamasını isteyen bir mektup alıncaya kadar, bunu kâğıtlarının arasında saklamıştır.[29] Bu iki versiyon, hem kontrastları hem de Beethoven'ın eskiz çalışmalarının yanı sıra ilk versiyonların pek azı elimizde kalmış olan taslakları üzerindeki çalışmalarının bir örneği olması açısından öğreticidir. İkinci versiyonda, Beethoven'ın özellikle ilk ve son hareketlerde içeriği sıkılaştırdığını, baş sesi iyileştirdiğini, yaylı çalgılar için eser yazımını daha üslupçu bir hale getirdiğini görürüz; nihayetinde esere artık olgun bir görünüm vermiş, daha yüksek düzey kuartet yazımı açısından temel önemde gördüğü bir üslup katmıştır. Opus 18 kuartetlerinin eskiz çalışmalarının ve gözden geçirmelerinin Beethoven'ın büyük çabasına mal olması, prensipte onları başka birçok çalışmasından ayırmaz, bu türe istisnai derecede yüksek standartlar atfettiğini doğrular.

Opus 18 No. 1'de çarpıcı olan, ilk ve son hareketlerdeki füg pasajlarıdır. Füg piyano sanatından çok kuartetin karakteristik bir yönüdür. Kuartet bestelemenin daha gelişmiş, entelektüel yönünün bir işareti olmayı sürdürmüştür; bestecilerin hem ilginç olan iç ve daha alçak seviyeli kısımlar, hem de sonat biçiminde ya da sonat-rondo yapılarında kullanılsalar bile füg ve fugato disiplinlerinde parçalar besteleyerek kontrpuan yaratma becerilerini göstermeleri beklenirdi.[30] Füg dokularının aynı biçimde öne çıktığını Beethoven'ın gerçekten ciddi, ulvi bulduğu eserlerinde, örneğin Üçüncü, Beşinci, Yedinci ve Dokuzuncu senfonilerinde de görürüz. Hepsi de destansı bir nitelik taşıyan bu büyük orkestral eserlerin her birinde en az bir, bazen daha fazla sayıda harekette, genellikle bir ya da daha fazla temayı kontrpuansal olarak ele alarak eserin gelişme erimini genişletmenin bir yolu olarak füg ya da fugatoyla karşılaşırız. Çift sayılı senfonilerde ve son döneminin öncesindeki piyano sonatlarının çoğunda füg bölümlerine rastlamasak da bu eksiklik hiçbir biçimde bu eserlerin kalitesini azaltmaz, estetik modellerinin füg gelişimine izin vermediğini, başka biçimlerde ilerlediğini gösterir; buna başlıca örnek Dördüncü Senfoni'dir.

Opus 18. No. 1'in yavaş hareketi ifade gücünden ötürü çok sevilir; Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'indeki mezarlık sahnesiyle ilgisinden

dolayı da bilinir. Bu bağlantıların kaynağı, eskizlerde hareketin son bölümlerine doğru bazı yerlerde görülen Fransızca ifadelerdir: Örneğin "il prend le tombeau" ["mezara gelir"], ardından "désespoir" ["ümitsizlik"] – bu kelimeyi seçmek güçtür; "il se tue" ["kendisini öldürür"]; ve "les derniers soupirs" ["son iç çekişler"] (*W 16). Son ifade, hareketin kapanışında yer alan, geleneksel bir "iç çekiş" motifinin bulunduğu bir parçaya iliştirilmiştir. Beethoven pasajlar üzerine düşünürken, zaman zaman da hareketlerin veya eserlerin geniş planları üzerine çalışırken eskiz defterlerine İtalyanca ya da Fransızca yazardı.[31] Bu hareketin *Romeo ve Juliet*'le ilgisi başka kanıtlarla da desteklenmektedir: Amenda, Beethoven'a, bu hareketin iki âşığın ayrılmasıyla ilgili düşünceler uyandırdığını söylediğini aktarır; Beethoven ona, "Ben bu hareket için *Romeo ve Juliet*'te gömülme sahnesini düşünüyordum," cevabını verir.[32]

Bu Adagio'nun geniş ölçekli sonat biçimi ona, Beethoven'ın ilk yavaş hareketlerinin bir-iki tanesi dışında hepsinin ötesine geçen bir ağırlık verir. Beethoven *Romeo ve Juliet*'i düşünüyorduysa, Re Minör ana tema ve Fa Majör ikinci tema birbiriyle çatışan iki ilkeyi, Romeo'nun çaresizliğini ve Juliet'in güzelliğini temsil ediyor olabilir. Oyunun gömülme sahnesi hareket için bir fikir yaratıyorduysa, ki olabilir bir şeydir bu, kelimesi kelimesine uyarlıyormuş gibi görünmek istemeyen Beethoven'ın eserin bitmiş halinde böyle bir programın bütün izlerini ortadan kaldırmış olması önemli bir noktadır. Geride bıraktığı kanıtlar sadece şans eseri eskizlerde bulunmaktadır; onların da tüm dünyaca bilinmesini zaten beklememiştir. Harekette asıl önemli olan, bu iki temel müzikal fikrin ifadelerinin çatışmasıdır. Eşleşen ve kontrast oluşturan, her zaman keskin bir ritmik profili olan temalar, jestler, motifler ve parçalar arasındaki karşıtlıklar, Beethoven'ın sonat biçimli hareketlerinde drama, eylem ve daha geniş bir şekil yaratması açısından hayati bir araç haline gelmiştir; ilk dönem eserlerinden orta dönem eserlerine doğru ilerlerken bu durum giderek belirginleşmiştir.

Opus 18'in diğer kuartetleri, Beethoven'ın bir kuartet bestecisi olarak çok zor edindiği virtüözlükle ilgili çeşitli pencereler açar. Amenda sayesinde basılıp kaydedilmiş olan No. 1'de değişiklikler yaptığını biliyoruz. No. 2'yi ve muhtemelen No. 3'ü de değiştirmiştir.[33] Kuartet No. 2, No. 1'den çok farklı çizgiler doğrultusunda kurulmuştur. Hafif ve zariftir; belki de Haydn'ın model alındığı, Adagio ile Allegro parçalarının

yer değiştirdiği bir yavaş hareketi vardır. *La Malinconia*'da, No. 6'nın finalinde tempoların yer değiştirmesini haber veren No. 2, No. 1'den olabildiğince farklı bir biçimde kuvvetli olanın değil, büyüleyici olanın bir örneğidir. Beethoven, bu dizide ilk bestelediği eser olan Opus 18 No. 3 üzerinde çalıştığı ilk eskiz defterinde "le seconde quatuor dans une style bien legère excepté le dernier" ["ikinci kuartet hafif bir üslupta, finali dışında"] diye bir not düşmüştür.[34]

Başka yönlere açılan No. 3, her şeyin ötesinde ilk hareketinde legatoyu çizgisel bir hareketle verir. Açılış cümlesinde, yedinci notaya tırmanan bir solonun ardından, birinci keman aşamalarla aşağı doğru inerken sekizlik notalardan oluşan yumuşak figürasyon uzun varış noktalarıyla yer değiştirir, yüksek Sol'den alçak Fa Diyez'e bir dokuzluk düşer. Üçüncü ölçüdeki malzemenin dalgalı hareketi ve dallanıp budaklanması, Haydn'dan çok Mozart'ı hatırlatır; hareketin ilerleyişi sırasında Beethoven'ın kopyaladığını bildiğimiz Mozart'ın K. 464 La Majör Kuarteti'nin finalinden muhtemelen bilinçsiz bazı kalıntılar görürüz. Bu hareketin hızı ve akışı, Opus 24 "Bahar" Sonatı'nın hızını ve akışını hatırlatır; orada da melodik çizgilerin benzer bir gelgit ve akış içinde olması, ilk hareketin başlıca özelliğidir.

No. 5 genellikle Mozart'ın K. 464'ünün başlıca mirasçısı olarak görülür; çünkü anahtarı, hareket planı (Menuetto ikinci harekettir), altı kuartet içindeki konumu ve başka bazı özellikleri Mozart'ın kuartetiyle ortaktır. Ama aslında yüzeyin altına baktığımızda, Mozart'ın eserinden bir hayli bağımsızdır; Mozart'ın kuartetinin temelindeki karakteristik yapıyı, daha açık bir deyişle hem ilk hem son harekette üç nota alçalan zincirler kullanılmasını es geçmiştir.[35]

Bu döngü, büyük bir işçilik eseri olan küçük ölçekli, sıkı, derine işleyen Kuartet No. 6 ile kapanır. Haydnvari bir dokuyla açılan bu eserin ilk hareketi "katlı bir arpej", yani ana nota akorundaki notaların 1-5-3-1-5-3-1 sırasıyla verildiği bir ana temayla başlar. Fakat hareket, bu figür sıralamasının akla getirdiği gibi aşağı inmez; notalar zikzak çizerek yukarı çıkar, küçük ölçekli yukarı aşağı hareketler birbiriyle yer değiştirerek bir tema oluşturur (*W 17). Beethoven bu tema oluşturma aracını sonraki eserlerinde de kullanmıştır. No. 6'da ilk hareketin tamamında dördüncü vuruştaki dönüş figürü muzipçe kullanılır; bekleyebileceğimiz bir şeydir bu. Hareket ayrıca yuvarlanan, sorgulayan cümlelere de verir, tekrara

hazırlıkta olduğu gibi; burada, bir sönüp gitme beraberinde bir ölçülük bir sessizlik ve sonra da dominantta *pianissimo* bir duraklama getirir.

Eserin Adagio bölümü, Beethoven'ın ilk yavaş hareketlerinin ifade gücü en yüksek olanlarından biridir ama sürprizlere açıktır; tekrarda ani bir *fortissimo*'nun patlayıp lirik yüzeyinde, altında gizli kalan güçlü duyguları açığa çıkarmasında olduğu gibi. Scherzo, Beethoven'ın ilk dönemlerinde bestelediği ilk hareketlerin hiçbirine benzemeyen bir senkop gösterisidir; ilk hareketin neredeyse düz denebilecek ritmik örüntülerinin ardından gelen bir ritmik patlamadır. Fakat eserin zirve noktası, *La Malinconia* ibaresini taşıyan final bölümüdür. Final hareketi dört bölümden oluşur: 1) Adagio; 2) Allegretto quasi Allegro; 3) 2'ye dönüş, öncesinde 1, 2 ve 1. bölümlere kısa dönüşler; 4) Prestissimo (öncesinde kısa bir Poco adagio). Üçüncü bölümde Beethoven, önceden işitilmiş kontrast oluşturan malzemeye geri dönüşlere yer verir; her geri dönüş bir öncekinden kısadır. Birbirine karşıt bu duygusal hallere, melankolik ve neşeli ruh hallerine, neler olacağı, karşıtlıklarının nasıl çözüleceği konusunda bir kararsızlık olduğu hissedilir. Mesele daha sonra hallolur ve hareket Allegretto'ya bağlanır; Allegretto 4. bölümde geri döner ve ana notaya döneceği yolu bulur. Hareket Beethoven'ın eserlerinde belirtilmiş en hızlı tempoda çılgınca bir kapanışla noktalanır.

La Malinconia başlığı ne anlama gelir? "Ay Işığı" Sonatı'nı hatırlatan, icrayla ilgili özel direktifte kısmen bir ipucu bulunabilir: "Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza." ["Bu parça olabildiğince büyük bir hassasiyetle icra edilmelidir."] Bu satırlar, Beethoven'ın cümleler ve dinamiklerde en güçlü ışık ve gölge izlerini görmek istediği anlamına gelmektedir. *La Malinconia* sözü, geleneksel olarak sadece Adagio'ya atıfta bulunuyor, melankoliyi temsil ediyor, Beethoven'ın sağırlığı arttıkça yaşadığı kişisel bunalımı yansıtıyormuş gibi alınmıştır.[36] Uzun Adagio bölümü karanlıkta yol alır; periyodik yapının çıplak anahatlarıyla başlayarak ritmi ve cümle örgütlenmesini oluşturur; bu ritim ve örgütlenme daha sonra yüksek ve alçak akorlardan *pianissimo* ve *fortissimo* ani kontrastlarla kesilir (*W 18). Adagio bundan sonra uzak armonik bölgelere doğru yol alırken, yavaş yavaş baştaki ritmik profilini yitirir. Nihayetinde, bir on altılık notalar üçlüsünün ardından güçlü bir dörtlük notayla başlayan bir figüre bağlanır; figür son ölçülerde yine *forte* ile *piano* arasında gidip gelerek hareketi vurgusuz tempoya çevirir.

Son cümlede *pianissimo*'dan *fortissimo*'ya yavaşça yükseliş çello tarafından götürülür; diğer yaylılarsa peş peşe gelen kromatik armonilerle yükselir, armonik bir konak arar, fakat ancak son dominanta ulaştıklarında aradıklarını bulurlar.

La Malinconia'ya bakmanın, hem sağırlık krizinde hem de iki ruh halini, bir yandan neşeyi bir yandan melankoliyi temsil etme fikrinde kökleri olabilecek bir başka biçimi, eseri, sahne sıralamasına dayalı bir düzenlemenin daha önce hiç girmemiş olduğu bir tür olan yaylı kuartetine cesurca yayıldığı bir eser olarak görmektir. Beethoven'ın bütün anlamlarıyla birlikte bu başlığı kullanması, Haydn ve Mozart'tan ayrıldığını; ilk kuartette *Romeo ve Juliet* imasıyla ilgili ketumluğunun ötesine geçtiğini gösterir. Haydn ve Mozart, yerinde olduğunun düşünülebileceği durumlarda bile temsil edici başlıklar kullanmamışlardır. Haydn ve Mozart'ın bazı kuartetlerinde tabii ki profili güçlü bir biçimde çizilmiş, adı konulabilecek duygusal haller bilincin –icracının, dinleyicinin ve muhtemelen bestecinin bilincinin– sınırına gelip dayanır. Sırf Haydn'ın Opus 76 No. 5'teki derin yavaş hareketini ya da Mozart'ın oda müziğindeki en tuhaf armonik deneyi olan K. 465 "Dissonant" Kuarteti düşünmemiz yeter. *La Malinconia*'nın olası bir arka planı olarak, Beethoven'ın doğrudan ya da uzak bir hatıra olarak "Dissonant" Kuarteti'ni düşünmüş olabileceği başta kulağa uçuk gelebilir. Fakat aslında bu yavaş girişle K. 465'in final bölümünde perde değişikliklerine yer veren şema arasındaki yakınlıklar, genellikle teslim edilmiş olmasa da gerçektir.[37] Her halükârda bu hareket, Opus 18'in klasik sonrası manzarasının ortasında muhteşem bir zirve gibi yükselir. Hareket, Beethoven'ın birkaç yıl sonra Opus 59 Triosu'nda daha geniş bir duygusal dünyayı keşfe çıkacağını haber verir; o zaman geldiğinde yaylı kuartetleri bestelemek, onun için muazzam derecede genişlemiş bir yelpazede büyük anlamlar ifade ediyor olacaktır.

8. Bölüm

İlk Olgunluk: Genel Bir Değerlendirme

Charles Burney 1776'da müziği "varoluşumuz açısından gereksiz, gerçekten de masum bir lüks; ama işitme duyusu için muhteşem bir gelişme ve yücelme" diye tanımlamıştı.[1] Müziği "memnun etme sanatı" diye de nitelemiş, değerli vasıflarını şöyle sıralamıştı: "Bestenin dehası, icranın düzgünlüğü, melodinin tatlılığı, armoninin zenginliği; bunların yanı sıra uzatılıp cilalanarak tutkuya çevrilen inceltilmiş tonların büyüleyiciliği."[2] Burney'nin kullandığı lugat anlamlı, bakış açısı tutucudur. Ona göre müziğin amacı "memnun etmektir;" vasıfları da "melodinin tatlılığı," "armoninin zenginliği," "inceltilmiş tonların büyüleyiciliği" vb. gibi terimlerle ifade edilir. Onunkisi müzikal deneyimde gizem değil, sükûnet ve haz arayan bir dinleyicinin bakış açısıdır.

Böyle bir bakış açısının, estetiği, on sekizinci yüzyılın sonlarında hızla gelişmekte olan yeni felsefe dalının merkezine oturtmuş olması formel felsefi yazılarda da açıktır. Edmund Burke, "ulvi" ve "güzel" hakkında 1757'de kaleme aldığı denemesinde, "doğadaki büyük ve ulvi olanın," "güzel"in "yumuşak ve cilalanmış" niteliğine ters düştüğü daha geniş bir estetik kategoriler yelpazesi açmıştı. Fakat bu ilkelerin Beethoven'ın çağdaşlarından biri olan Christian Friedrich Michaelis ve J. G. Sulzer tarafından müzikal estetiğe tercüme edilmesi elli-altmış yıl sonra gerçekleşecekti; Michaelis bestecinin "muhteşem olanı kullanarak... geleneksel olmayan, şaşırtıcı, kuvvetle sarsıcı ya da çarpıcı armonik ilerlemeler ya da ritmik örüntüler aracılığıyla" ulvi olanı ifade etmesi gerektiğini savunuyordu.[3] Haydn'ın biyografisini kaleme alan Georg August Griesinger, bestecinin estetik görüşlerini şöyle özetlemiştir: "Haydn'ın kuramsal *raisonnements*'ı çok basitti: Bir müzik parçasının akıcı bir melodisinin, tutarlı fikirlerinin olması; abartılı süslerinin,

fazla kaçan hiçbir şeyinin, kulağı sağır eden bölümlerinin vs. olmaması gerekiyordu."[4] Haydn'ın zihniyeti genel olarak, müziğin amacının en geniş anlamda ifade etmek olduğu düşüncesiyle koşullanmış olsa da Griesinger'in 1809'da özetlediği bu fikirlerde bir dizginleyicilik vardır. İnsan şu kaçınılması gereken "kulağı sağır eden bölümler" ifadesiyle, Beethoven'ın *Leonore* Uvertürü No. 3 ya da Beşinci Senfoni gibi yüksek sesli orkestral müziğe atıfta mı bulunulduğunu merak ediyor.[5] Mozart'ın müzik ve müziğin dinleyicilerde uyandırdığı duygularla ilgili dağınık notlarında da ifade ve dizginlemeyle ilgili benzer bir vurguya rastlanır. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* [*Die Entführung aus dem Serail*] hakkında, 26 Eylül 1781'de babasına yazdığı mektuptaki meşhur Osmin betimlemesine bakalım:

> Tutkular, şiddetli olsunlar olmasınlar, asla insanı tiksindirecek ölçüde ifade edilmemelidir; müzik en dehşet verici durumlarda bile kulağa saldırmamalı, her zaman kulağa hoş gelmelidir... başka bir deyişle müzik her zaman müzik olarak kalmalıdır.[6]

Mozart 1782 tarihli bir mektubunda da K. 413-415 Piyano Konçertoları'nda birleştirdiği vasıfları ve insanların bu eserleri nasıl karşılayacağına dair beklentilerini açıklamıştır:

> Bu konçertolar çok zor olanla çok kolay olan arasında memnuniyet verici bir orta yol sağlar. Parlaktırlar; kulağa hoş gelirler, doğaldırlar ama manasızlığa da dönüşmezler. Şurada burada ancak işin erbabının tam anlamıyla takdir edebileceği pasajlar vardır; ama sıradan dinleyici de neden olduğunu bilmese bile bunları tatmin edici bulacaktır.[7]

Dolayısıyla müzik yalnız haz vermekle kalmamalıdır; "doğal" olduğunda en iyiye ulaşmış demektir. Bu kavrayış, Batı düşüncesinde sanatın "doğanın taklidi" olduğu fikrine dek uzanan bir kavrayıştır.[8] Mozart her iki etkeni de vurgular. Yeterince açıktır ki müziği de bütün verimliliği, biçimsel mükemmelliği ve geniş ifade yelpazesiyle duygusal hayatının iyi belirlenmiş sınırlar içine alındığı hissini uyandırır. Bu duygusal ılımlılık, denge ve dizginlenme kavrayışını, estetik bir kategori düzeyine yükselterek Mozart'ın estetik felsefesinin başlıca unsurlarından biri olduğunu savunabiliriz.[9]

Çok popüler olan inançların tersine Mozart –inanılmaz üretkenliğine, hayal gücüne, eserlerini kâğıda dökmeden önce kafasında yazabilme becerisine rağmen– eserlerini planlayıp cilalamaya sayılamayacak kadar çok saatini harcamış; kimi zaman büyük ve önemli bestelere başlayıp bunları yarıda bırakmış, tamamlayacağı doğru anın gelmesini beklemiştir.[10] Bütün bu çaba, Mozart'ın dönemin bütün türleri ve bütün ifade biçimlerinde eserler veren; halkın hoşlanacağı, eğitimli dinleyicilerin de yüksek niteliklerini işitip tadını çıkarabileceği bir müzik sunabilen evrensel bir üstat olarak oynadığı rolün hizmetindeydi. Onun bu kadar eksiksiz bir başarıya ulaşmış olması bugün hâlâ anlamakta zorlandığımız bir mucizedir; böyle bir modelin Mozart'ın mirasçısı ve halefi olmak üzere yetiştirilmiş genç bir müzisyen üzerinde nasıl endişe verici bir etki uyandırdığını göz önünde bulundurmamız gerekir.

Beethoven yetişkinliğinin ilk yıllarını yaşarken, müzik de muhteşem bir zanaat değil, insanın içten gelen, temel bir ifadesi olarak görülmeye başlamıştı. Havada değişim işaretleri vardı; zevklerde, üslupta ve ideolojide, hepsi de Avrupa'nın çehresini değiştiren siyasi ve sosyal devrimlerin baskısı altında gelen dönüşümleri yansıtıyordu bu işaretler. Sulzer'in 1771-74 tarihli, genel bir güzel sanatlar teorisiyle ilgili kapsamlı denemesinde kıpırtılar hissedilir; bu denemede, müziğin amacının güçlü bir biçimde duyguları uyandırmak olduğu görüşüne belirleyici bir biçimde geri dönüldüğünü görürüz.[11] *Sturm und Drang* uygulayıcıları, ifade gücünün sanat ve edebiyatta başlıca unsurlardan biri olduğunda ısrar ediyordu; sanatsal biçimlerin çerçevelerini genişletme, insan duygularının akışını yakalama konusunda her yeri etkisi altına alan şiddetli bir rüzgâr esiyordu.

Daha sonra adına antropoloji denecek olan kültür tarihini yazma işini kendine vazife edinen tarihçi ve filozof Johann Gottfried Herder, müziği insanın başlıca becerilerinden biri, her yaştan ve her ülkeden insanların ruhuna ulaşan bir sanat olarak görüyordu:

> Bir ulusun müziği... en beğenilen melodileri, insanların iç karakterini, yani hislerinin gerçek tonunu, dış koşulların çok ayrıntılı bir tasvirinden çok daha doğru ve sağlam bir biçimde ortaya koyar.[12]

Herder başka bir yerde de şu satırları yazmıştır:

> Müzik birtakım derin duygular uyandırır; gerçek ama açık olmayan, hatta algılanabilir bile olmayan, çok belli belirsiz duygular. Siz, genç adam, onun karanlık salonundaydınız; feryat etti, iç çekti, fırtınalar kopardı, coştu; bütün bunları hissettiniz, her telle siz de titrediniz. Peki ne için feryat ediyor, iç çekiyor, fırtınalar koparıyordu, siz de onunla birlikte öyle yapıyordunuz? Algılanabilir bir tek şeyin gölgesi bile yoktur geride. Her şey sadece ruhunuzun derin uçurumunda titremiştir; tıpkı okyanusların derinlerini uyandıran canlı bir rüzgâr gibi.[13]

Müziğin amacının tanımı değişmiştir. Artık "memnun etmek"ten hiç bahsedilmemekte, daha ziyade müziğin derin ve mahrem şahsi hisler uyandırmasından, dinleyicilerin müzikal duygunun fırtınalar ve sükûnet içinde sürüklenip gitmesinden, müziği sadece dinlemeyip ruhlarını alıp götüren bedensel bir deneyim olarak tecrübe etmelerinden dem vuruluyordu. Cinselliğin roman yazarları ve filozoflar tarafından nadiren açıkça tartışıldığı bir devirde, konu cinsel deneyim olsaydı, kullanılan dil pek farklı olmazdı. Müziğin ruhun tutkularını harekete geçirdiği vurgusu, 1798'de yirmi beş yaşındayken ölen genç roman ve deneme yazarı Wilhelm Wackenroder'den gelmektedir. Wackenroder, kahramanı müzisyen Joseph Berglinger olan 1797 tarihli romanında açıkça kendisini resmetmiş, bütün yeni eğilimleri sıkıca örerek vermişti. Önce genç Joseph'in portresini çizmişti; "bir büyük hayaller, insanı heyecanlandıran rüyalar diyarında" yaşamaya özlem duyan Joseph, sıkıcı bir gerçeklik içinde, kilise müziğini dinleyerek yaşamaya mahkûmdu:

> Beklentiler içinde, enstrümanlardan çıkacak ilk sese kulak kesilirdi; o ses kudretle, bastırarak patladığında, sıkıcı sessizliği göklerden inen bir fırtına gibi parçaladığında, sesler olanca muhteşemlikleriyle başının içinde dolandığında, işte o zaman, ruhu büyük kanatlarını açardı; sanki viran bir çalılıktan yükseliyor, karanlık bulut perdesini ölümlü bakışıyla dağıtıveriyor, ışıltılı göklere doğru süzülerek yükseliyormuş gibi olurdu... Mevcut an geriye çekilirdi; varlığı, ruh denen o cilalı aynanın üstündeki tozdan, bütün o dünyevi safradan arınırdı.

Joseph, müziğin bütün ruhunu sarıp sarmaladığı bir konserde de aynı ölçüde kendinden geçerdi:

> Pasajların birçoğu o kadar canlı, o kadar çekiciydi ki notalar onunla konuşuyormuş gibiydi. Bazen de notalar kalbinde gizemli bir neşe ve üzüntü harmanı uyandı-

> rırdı; o da ya gülerdi ya da ağlardı. Bu duyguyu hayat boyunca izlediğimiz yolda o kadar sık yaşarız ki hiçbir sanat onu müzikten daha büyük bir hünerle ifade edemez... Müziğin muhteşem armağanı budur işte; dili ne kadar belirsiz ve gizemli olursa bizi o kadar kuvvetle etkiler, hayati kuvvetlerimizi o kadar derinden sarsar.[14]

Artık o anki duygusal deneyim ve karşılığın gücü üzerindeki ısrarıyla; fiziksel ve cinsel tutkulara paralel estetik durumlara açıklığıyla, hatta onlardan beslenirliğiyle; sadece dinleyicinin dinleme deneyiminden aldığı hazzın değil, böyle değişik haller uyandırabilecek gizemli bir sanat olarak müzikle bir olma hissiyle Romantizm'e giden yoldayız. Wackenroder doğrudan, E. T. A. Hoffmann'ın habercisi olacaktı: Beşinci Senfoni, *Coriolanus* ve başka enstrümantal eserler hakkındaki yorumlarıyla Beethoven'ın kuşaklar boyunca, derinlere kök salmış duygusal sırların, ruhun içedönüklüğünün kilidini açma, dinleyicileri ruhlarının derinlerinden sarsma gücüne sahip bir kâhin olarak görülmesini sağlayan Hoffmann'ın.

Düşünme biçiminin estetik yüceltmeden çıkıp katılıma doğru büyük ilerlemesi tam da Beethoven'ın ilk olgunluk döneminde gerçekleşmişti. Bu, onun anladığı ve kendisinin de kahramanlardan biri olduğunu hissettiği entelektüel bir değişimdi. Bu değişimin, onun ilk gelişim döneminde kısmen yankısını bulmuş olması, çağdaşlarının bu değişimin en güçlü ifadesi olarak gördükleri Üçüncü ve Beşinci senfonileri henüz bestelememiş olsa bile bana gayet açık görünüyor. Beethoven'ın 1790'ların sonundaki piyano sonatları ve diğer oda müziği eserleri, Romantikleri andıran bir hava estiriyordu; özellikle de Opus 2. No. 1 Piyano Sonatı, Opus 1 No. 2 Piyano Triosu'nun yavaş hareketi ve bütün Do Minör eserleri, Opus 1 No. 3 Piyano Triosu, Opus 9 Yaylı Triosu ve "Patetik" Sonatı gibi fırtınalı ve tutkulu eserleri. Biraz daha ilerlediğimizde, Opus 10 No. 3 Piyano Triosu ve Opus 18 No. 1 Yaylı Kuarteti'ne, özellikle de bu eserlerin yavaş hareketlerine aynı ruhun hâkim olduğunu görürüz; "Ay Işığı" Sonatı'nın büyüleyici Adagio'sundan bahsetmiyorum bile. 1802'ye, Heiligenstädter Vasiyeti'nin kaleme alındığı yıla geldiğimizde, gizemlilik ve duygusal yolculuk Opus 31 No. 2 ("Fırtına" Sonatı) ve Opus 31 No. 3 Mi Bemol Majör Piyano Sonatları'nda ve Opus 34 ve 35 Piyano Varyasyonları'nda gayet belirgindir. İkinci Senfoni, bestecinin aynı yoğun atmosferdeki en iddialı eseri olmuştur.

Beethoven'ın kariyeri 1801'de, Mozart'ın ölümünden on yıl sonra bitmiş olsaydı da döneminin en önemli bestecisi olarak görülürdü. Opera dışında, koral müzikten tutun (Bonn kantatları) şarkılara, piyanolu ve piyanosuz oda müziğinden yaylı kuartetlerine ve senfonilere varıncaya dek başlıca bütün türlerde eserler vermişti. Mozart'ın halefi olarak rolü artık bir kehanet değil bir gerçeklikti; fakat o daha ne kadar yol kat etmesi gerektiğine dair bilincini de Mozart'ın ustalığına hayranlığını da hiç kaybetmedi. On bir yıl sonra 1812'de "Haydn ve Mozart defne yapraklarından taçlarını taktılar, bunları hak ettiler ama ben daha hak etmedim," diye yazacaktı.[15] Beethoven, yaşlanmakta olan Haydn'la kariyer, mizaç, iddialılık yüzünden nasıl bir problem yaşamış olursa olsun, onu gerçek bir hoca, on sekizinci yüzyılın son döneminde modern tonal kompozisyon dilinin yaratıcısı olarak görüyordu. 1790'lara gelindiğinde Beethoven Mozart'tan da Haydn'dan da kendi yolunun onları benimsemekte değil, onların yöntemleri ve başarılarını zaman zaman pervasızlık olsa da, köşeleri kabaca yontmuş olsa da kendi yenilikleriyle birleştirmekte yattığını görecek kadar çok şey öğrenmişti. Yine de kendi başarılarının içine sinmesi zaman alacaktı; enstrümantal müziği Haydn ve Mozart'la aynı türlerde yer aldıkça bu daha da zor oluyordu.

Piyanist ve besteci Beethoven için Mozart'ın son piyano konçertoları başta kendi konçertolarında taklit etmek istediği Tanrısal heybete sahip modeller olmuştu; Beethoven kaçınılmaz olarak Mozart'ın denge duygusunun, cilasının ve üretkenliğinin gerisinde kalmış, bu süreçte kendi güçlü yönlerini keşfetmişti. İkinci Piyano Konçertosu kısmen kendisinin, kısmen de hâlâ Mozart taklidi bir melezdi. Birincisi gücüyle, kudretiyle önemli bir adım olmuştu; Üçüncü Piyano Konçertosu ise müzikal fikirlerin dramatizasyonu, yoğunluğu liriklikle birleştirmesi, Mozart'ın Do Minör Konçertosu'ndakilerden farklı olan belirgin kontrastları ve besbelli ki güçlü modeliyle Mozart'ın hiç girmediği alanlara doğru yol alır. Birkaç yıl sonra Mozart'ın Do Minör Konçertosu'nu dinledikten sonra Beethoven'ın J. B. Cramer'a "Ah Cramer, hiç böyle bir şey yapamayacağız," dediğine inanabiliriz. Beethoven'ın Mozart'la ilgili sorunu, bir keresinde Brahms tarafından, tam da bahsettiğimiz bu eserler bağlamında, 1896'da gerçekleştiği söylenen bir sohbette şöyle özetlenmiştir:

Evet, Do Minör Konçerto [Mozart]: Muhteşem bir sanat eseri, ilham verici fikirlerle dolu! Örneğin, Beethoven'ın Do Minör Konçertosu'nun Mozart'ınkinden daha önemsiz ve zayıf olduğunu da düşünüyorum. Beethoven'a ne kadar hayranımdır bilirsin! Beethoven'ın, eserlerinin açıkça ortaya koyduğu yeni kişiliğini ve yeni bakış açısını kesinlikle anlıyorum; bunlar halka daha büyük ve daha önemli görünmüştü. Ama elli yıl bile geçmeden bu görüş mecburen değişti. Yeni olanın getirdiği heyecanla, taşıdığı değeri birbirinden ayırmak gerek. Beethoven'ın konçertosunun daha modern olduğunu kabul ediyorum ama Mozart'ınki kadar önemli değil! Beethoven'ın Birinci Senfonisi'nin dinleyicilere ilk dinlediklerinde çok muazzam bir eser gibi gelmesini de anlıyorum. Gerçekten de yeni bir bakış açısı var! Ama Mozart'ın son üç senfonisi, ondan daha önemlidir. İnsanlar şimdi de sonra da bunun böyle olduğunu anlayacak.[16]

Brahms'ın sohbet ettiği Richard Heuberger Mozart'ın en iyi kuartetlerinin, Beethoven'ın Opus 24'e, "Bahar" Sonatı'na kadarki oda müziğinden daha önemli olduğunu ileri sürerek sözlerine devam eder. Brahms aynı fikirdedir, şöyle sürdürür:

Evet, Razumovski kuartetleri, sonraki senfoniler, ayrı bir dünya hepsi de. İnsan daha İkinci Senfoni'de hissedebiliyor.[17]

Yine de Beethoven bu büyük selefinin, onun Üçüncü Piyano Konçertosu hakkında söyleyebileceklerini düşünmüş olsaydı, "Konçertom biçimsel ve ifade gücüne sahip bir bütün olarak Mozart'ın Do Minör Konçertosu'yla aynı zeminde bulunmuyor olsa da bazı bakımlardan, kendimce, onun ötesine geçtim," diye de eklerdi.

Beethoven'ın ilk olgunluk döneminde, kariyeriyle ilgili amaçları ve kendi iç gelişiminin belirgin bir biçimde ayrıldığı görülür; çünkü halk tarafından tanınma konusunda duyduğu yakıcı istek, onu sırf dinleyicileri memnun etmek için yazdığı epeyce önemsiz eseri yayınlamaya yöneltmişti. Beethoven'ın daha geniş çaplı eserler bütününü değerlendirdiğimizde, en az üç damar tespit edebiliriz. İlkini dünyevi başarı için yazılmış eserler oluşturur; Beethoven bağımsız bir kariyere soyunmayı amaçlamıştır ama hamilerini ve dinleyicileri kökten sarsmak da istememiştir. Bu grupta ilk iki piyano konçertosu, Septet ve Birinci Senfoni yer alır. Sonra yine beğenilmek için tasarlanmış olsalar da daha yüksek bir hayal gücünün emarelerini gösteren orta sınıf eserler vardır. Bu grupta

şarkılar, birçok varyasyon dizileri, kolay sonatlar ve klavye parçaları, bazı oda müziği eserleri yer alır. Bu gruba iyi bir örnek Opus 16 Piyano ve Üflemeli Çalgılar Kenteti'dir; eser Mozart'ın büyük öncü eseri K. 454 Piyano Kenteti zayıf bir biçimde model alınarak, sanatkârane bir biçimde yazılmıştır.

Üçüncü gruba ise Beethoven'ın gerçekten orijinal bestelerini, tümüyle ondan çıkan eserlerini yerleştirebiliriz. Bunların bazıları, Opus 5 Çello Sonatları gibi, yeni bir alan açar; bazılarıysa Mozart'ın zirveye çıktığı alanlara yapılmış radikal katkılardır: Opus 1 Piyano Trioları ve Opus 12 Keman Sonatları gibi. Genç Beethoven'ın ilk olgunluk döneminde olduğunu gösteren, aralarında en önemlilerinin ilk piyano sonatları ve ilk yaylı kuartetleri olduğu eserler bu ana hatta yer alır. Sonatlar, Beethoven'ın klavyede araştırabileceği her şeyin üstadı olduğunu gösterir. Muadilleri Opus 18 kuartetleridir; Beethoven bu eserlerde Haydn ve Mozart'ın halefi olarak başka bir biçimde ilerlemiştir.

Türlerin ötesine geçip biçimsel ilkelere bakacak olursak, ilk piyano kuartetlerinin vaadinin 1790 ile 1800 arasında gerçekleştirildiğini görürüz. Beethoven üç hareketli birkaç türü dört harekete çıkararak –piyano sonatları ve ilk trioları– üç ve dört hareketlik döngülerde sonat ilkesinin çok çeşitli kullanımlarını araştırmıştır. Zaman zaman başta veciz; görünürde eslerle kesilen, ümit verici olmayan kısa fikirlerle başlayarak bu tür kısa temaları daha geniş bölümlerde ve paragraflarda geliştirebilmiştir; bu bölümler ve paragrafları birbirine eklenerek, kısım kısım hareketlerini oluşturmuştur. Beethoven bunu yaparken çağdaşı olan birçok bestecinin eserlerine damgasını vuran basit tekrarlar ve sıralamalara başvurmamıştır. Devraldığı çerçeveleri genişletip, eserlerini birer bütün olarak planlarken, daha uzun ve son derece gelişmiş olan ilk hareketleri çeşitlilik gösteren sonraki hareketlerle dengelemiş, özellikle de final hareketlerini yeni biçimsel şemalarla canlandırmıştır. İlk yavaş hareketlerinin birçoğunda, bölümsel biçimler de varyasyonlar da melodik yazım ve incelikli işleme bakımından seleflerine rakip bir dokunuş kesinliği gösterir; unutulmaz melodilerle dinleyicilerini içe bakışa sürükleme becerisi de Opus 1 No. 2 Piyano Triosu ve "Patetik" Sonatı'nın yavaş hareketleri gibi bestelerde gözler önüne serilmiştir. Scherzolar ve hızlı menuetler hayal gücüyle doludur, dâhiyanedir ve sıkıcı olmaktan başka her şeydir. Finallerinde, ilk hareketin temel Allegro temposunu tekrar

ederken ya da daha hızlı tempolara geçerken yakaladığı karakter yelpazesi, ilk eserlerinin birçoğunu yol boyunca oluşmuş beklentileri giderip bütünü toplayarak ikna edici bir sona ulaştırır.

Eskiz süreci, Beethoven'ın bütün bölümlerin şekillerini hızla planlamasını, genel hatları kavradıktan sonra da malzemesini bu plana yerleştirmesini sağlamıştır. Ayrıca tek tek motifler, tematik birimler, geniş bölümler, hatta serimler ve gelişme bölümleri için alternatif gelişme stratejileri üzerinde çalışmasını mümkün kılmıştır. Birçok eskiz yaprağı demetlerinden, Beethoven'ın 1780'lerin sonu gibi erken bir tarihte bu teknikten yararlandığını, 1790'larda bitirdiği büyük eserler istifi yükselirken, bu tekniği daha yoğun bir biçimde kullandığını görürüz. Beethoven'ın kendisinden önce gelenlerin temel biçimsel uylaşımlarını ve hareket tiplerini kabul etmiş olması hiçbir biçimde tutucu bir bakış açısına sahip olduğu anlamına gelmez; çünkü bu biçimsel kabukları şaşırtıcı ve orijinal bir içerikle doldurmasını sağlayacak yollarla dolup taşıyordu.

İddialı bir isim olan Friedrich Rochlitz'in 1798'de kurduğu, Breitkopf & Härtel'in yayınladığı tutucu bir dergi olan *Allgemeine Musikalische Zeitung* da dahil olmak üzere dönemin müzik dergilerinde yayınlanan, Beethoven'ın ilk eserleriyle ilgili değerlendirmelere ölçülü bir bakış atacak olursak tabloyu kısmen aydınlatabiliriz. Bazı değerlendirme yazarları, ilk kez 1795'te yayınlanan eserleriyle ortaya çıkan genç Beethoven'ı parlak bir yeni yıldız gibi görüyorlardı; ama birkaç yıla kalmadan yolundan epey çıktığı kanısına varmışlardı. 1795 tarihli Opus 1 Piyano Trioları 1806'da "güçlü, etkileyici ve sarsıcı" diye övülüyordu; ama aynı değerlendirmede "son piyano eserlerinin" –"Waldstein" ve "Appassionata" sonatlarının– "anlaşılmaz, haşin ve karanlık" olduğu, "telafi edecek istisnai bir güzellik olmazsa büyük bölümünün muazzam derecede zor" olduğu belirtiliyordu.[18] İkinci Senfoni'yle ilgili olarak da benzer şikâyetlerde bulunulmuştu; örneğin 1805'te Leipzigli bir eleştirmen, "Viyana ve Berlin'deki başka insanlar gibi biz de eserin bütününün çok uzun olduğunu, bazı yerlerinin fazladan yazılmış olduğunu düşünüyoruz... Bütün üflemeli enstrümanların sık sık kullanılması, eserin birçok hoş yerinin etkisini azaltıyor; final bölümünü de... çok tuhaf, vahşi ve çirkin bulduk," diye yazmıştı.[19]

Başkalarına göreyse Beethoven başından beri tehlikeli bir radikaldi. Opus 11 Klarnet Triosu gibi büyük bir ucuzluk eseri, 1799'da tutucu bir

değerlendirme yazarı tarafından "bu bestecinin birçok başka eserinden daha akıcı" sözleriyle gönülsüzce takdir edilmişti.[20] Beethoven'ın daha zor eserlerinin bazılarıysa dehşet çığlıklarına neden olmuştu; Opus 12 keman sonatları hakkında yayınlanan eleştiriler gibi. Beethoven değerlendirme yazarlarına çok öfkeliydi; 1801'de Breitkopf & Härtel'e yazdığı şikâyet mektubunda şunları söyledi:

> Eleştirmenlerinize biraz daha dikkatli ve akıllı olmalarını tavsiye edin, özellikle de genç yazarların ürünleriyle ilgili olarak. Çünkü aksi takdirde yükselebilecek birinin cesareti kırılabilir. Bana gelince, eleştirinin ötesine geçecek bir mükemmelliğe ulaştığım düşüncesi benden uzak olsun. Eleştirmenlerinizin bana karşı attığı çığlıklar aşağılayıcı. Yine de kendimi başka bestecilerle karşılaştırdığımda bütün bunları dikkate almakta zorlanıyorum. Bu zamana kadar hayli sessiz kaldım, kendi kendime, "Müzikten hiç anlamıyorlar," dedim. Burada [Viyana'da] pek az önemi olan bazı insanların nasıl göklere çıkarıldığını gördüğümden, sessiz kalmakla büyük akıllılık ettim.[21]

III

İKİNCİ OLGUNLUK DÖNEMİ
1802 – 1812

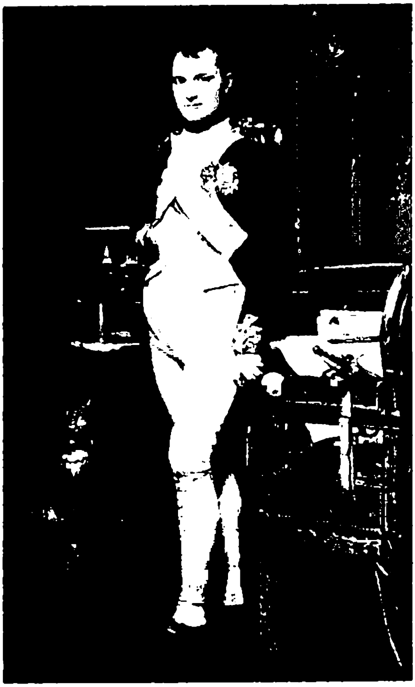
9. Bölüm

Yeni Çağda Beethoven

Napoléon ve İnsanın Kendi Çabasıyla Ulaştığı Büyüklük

Fransız Devrimi'nin vaat ettiği yeni çağ, çok geçmeden önce Terör, sonra da cumhuriyetçilik sözü verip despotluk saçan Napoléon'un yükselişiyle karanlıklara gömüldü. Fransa, kuvvet yoluyla kıtaya hâkim olmak üzere peş peşe girişimlerde bulunup heveslerini yayarken, gevşek bir ittifak oluşturan karşıt güçler –Britanya, Prusya ve Avusturya– çaresizce Napoléon ordularını durdurmaya çalıştı. Avusturya rejimi, Fransa'nın siyasi ve askeri heveslerine direnmek için bir savaş başlatmak ve kendi nüfusu içinde Jakobenlere duyulan yoldan çıkmış yakınlıkla uğraşmak gibi iki yönlü bir sorunla karşı karşıya kalmıştı.

1800'e gelindiğinde, Napoléon birkaç yıl içinde gölgelerden çıkıp zafere yükselmiş; Avrupa'yı güçlü enerjisi, askeri parlaklığı ile şaşırtmış; bütün taraflarda korku ve hayranlık uyandırmış bulunuyordu. Birbirini izleyen aşamalarla güç kazanmıştı. Direktuar Yönetimi'nin 1795 ile 1799 arasındaki görev dönemini tamamlamasının ardından, Napoléon 18 Brumaire (9 Kasım) 1799'da acımasız yollarla Birinci Konsül olmuştu. Sonraki beş yıl içinde hükümeti giderek şahsi denetimi altına aldı. 1804'te başına imparatorluk tacını takmış, kendisi Avrupa'da askeri seferlere çıkarken Fransız siyasi ve kültürel hayatını yeni bir çerçeveye oturtup modernleştiren bir rejim yaratmıştı. Yıllar süren başarılarının ardından 1810'da şöhreti zirveye tırmandı; o sıralarda "Büyük Fransız İmparatorluğu" İspanya'nın tamamını, İtalya'nın büyük bir bölümünü, Batı ve Orta Almanya'nın büyük bölümünü, İsviçre kantonlarını ve bugünkü Polonya'nın büyük kısmını içine alıyordu. Napoléon'un başlıca düşmanları artık Britanya ve Rusya'ydı, ayrıca Akdeniz'de bazı toprakları almaya çalışıyordu. Avrupa'nın büyük bölümü 1812'ye kadar Napoléon'un elinde kaldı; bu tarihte şansının yaver gitmediği Rusya



Jacques-Louis David'in 1812'de yaptığı bir
yağlı boya tabloda Napoléon imparatorken.
(National Gallery, Washington D. C.,
Kress Koleksiyonu)

işgali aşağı doğru inişini başlattı; Napoléon 1814'te tacı bırakıp sürgüne gönderilirken, Fransız Senatosu XVIII. Louis'yi göreve çağırdı. Bundan on ay sonra Napoléon Elbe'den kaçtı; ardından "Yüz Gün," sonra da Haziran 1815'te Waterloo Savaşı yaşandı.[1]

O yıllar boyunca, kalıcılığı olacak bir Napoléon efsanesi pişirildi; o günleri yaşamış olanların, sonraları Thomas Carlyle ve Ralph Waldo Emerson gibi bireycilik ve kendi kendine yeter olma müritlerinin hayal güçlerini ateşleyen bir efsaneydi bu. Başta askeri ve siyasi dehayla ilişkilendirilen Napoléon imgesi, esasen insanın kendi çabasıyla ulaştığı büyüklüğü ifade ediyordu. Bu imge, yaşamaya devam etti; hatta 1814'te etkisi daha da arttı: Napoléon'un sönüp giden kariyeri, kahramanın düşmesi ve siyasi durgunluğun geri dönüşüyle son bulan destansı bir trajedi haline gelmişti. Geride kalan, sıfırdan başlayıp Avrupa'nın impa-

ratoru olan bu ufak tefek Korsikalının genel olarak hayranlık duyulan imgesiydi. Onun kariyeri, özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin sorgulanmayan soyut değerler olduğunu, gerçek gücün eğer yeterince zeki ve acımasızsa, karşısına çıkan her fırsattan en iyi biçimde yararlanabiliyorsa tek bir adamın ellerine akabileceğini gösteriyordu. Modern bir tarihçinin dediği gibi:

> Geçmişte dünyayı sarsmış büyük isimler, İskender gibi krallar ya da Jül Sezar gibi asilzadeler olmuştu; ama Napoléon sırf kişisel yeteneğiyle bir kıtayı yönetmeye kadar yükselen "küçük albay"dı... Genç Bonaparte'ın yaptığı gibi kitaplar deviren, kötü şiirler ve romanlar yazan ve Rousseau'ya tapan her genç entelektüel bundan böyle sınır tanımayabilir, adının baş harflerinin çelenklerle süslendiğini görebilirdi. Bundan böyle her işadamının heveslerinin bir adı olacaktı: "Finans ya da sanayi dünyasının Napoléon'u" olmak. Bütün sıradan insanlar, sıradan bir insanın taç giymek için doğanlardan daha büyük olduğunu görerek titremişlerdi; bu o zamanlar eşi benzeri olmayan bir görüntüydü.[2]

Siyasi ve kültürel değişimin hız kazandığı bu çağda, kimse bu değişimlerden uzakta kalamıyordu. Her yerde, genç sanatçılar, şairler ve yazarlarda Napoléon umut ve korku uyandırıyordu; bir yandan kahramanlara tapmayı bir yandan kahramanlardan hoşlanmamayı kamçılıyordu; ama hepsinden de önemlisi, bireysel başarının muzaffer bir örneğiydi. Doğru, Napoléon'un iktidara yürüyüşü ve bu yürüyüşün amansız niteliği –özellikle de Kasım 1799'da hükümeti devirmesi ve Enghien Dükü'nü Bourbonların kendisine karşı düzenlediği bir komploda yer aldığı gerekçesiyle öldürmesi– hayranları arasındaki liberalleri hayal kırıklığına uğratmıştı. Bu olay sanatçılar arasında, siyasetçilere karşı içten gelen güvensizliği ve siyasetin acımasız gerçeklerinden kopma yönündeki hisleri pekiştirmişti. Kendi devirlerini etkileme becerisine sahip oldukları hayaliyle kendilerini "hakları teslim edilmemiş yasa koyucular" olarak görmekle avutuyorlardı; Shelley'den alınan bu deyiş, Beethoven'ın kendisiyle ilgili hislerini yansıtıyordu. Beethoven dostu Krumpholz'a Napoléon hakkında, "Müzik sanatından anladığım kadar savaş sanatından anlamamam utanç verici. Onu yenerdim," demişti.[3] Beethoven'ın Napoléon'a karşı tavrı hayatı boyunca hayranlık ile hoşnutsuzluk, onaylama ile tiksinti arasında gidip geldi; ama farklı bir biçimde gelişmiş olsa da muazzam

hevesleri, güçlü olma isteği ve bütün bunların kaderi olduğu bilinciyle, kendisinin hevesleri, istekleri ve duygularını yansıtan bir çağdaşıyla güçlü bir kişisel özdeşleşme hissini hep taşıdı.

Fransa'nın karşısında yer alan ülkelerde yaşayanlar için, sansür yakınlık hislerinin açıkça ifade edilmesini güçleştiriyordu. İmparatorluk Viyanası, polis casusları ve ajanlarla kaynıyordu. Yayıncı Hoffmeister, Nisan 1802'de Beethoven'a Fransız Devrimi'nin fikirleri veya olaylarını temsil eden bir programı olan bir sonat yazması teklifinde bulunmuştu. Besteci bu teklifi büyüden uyanmış bir liberalin keskin tavrıyla cevaplamıştı:

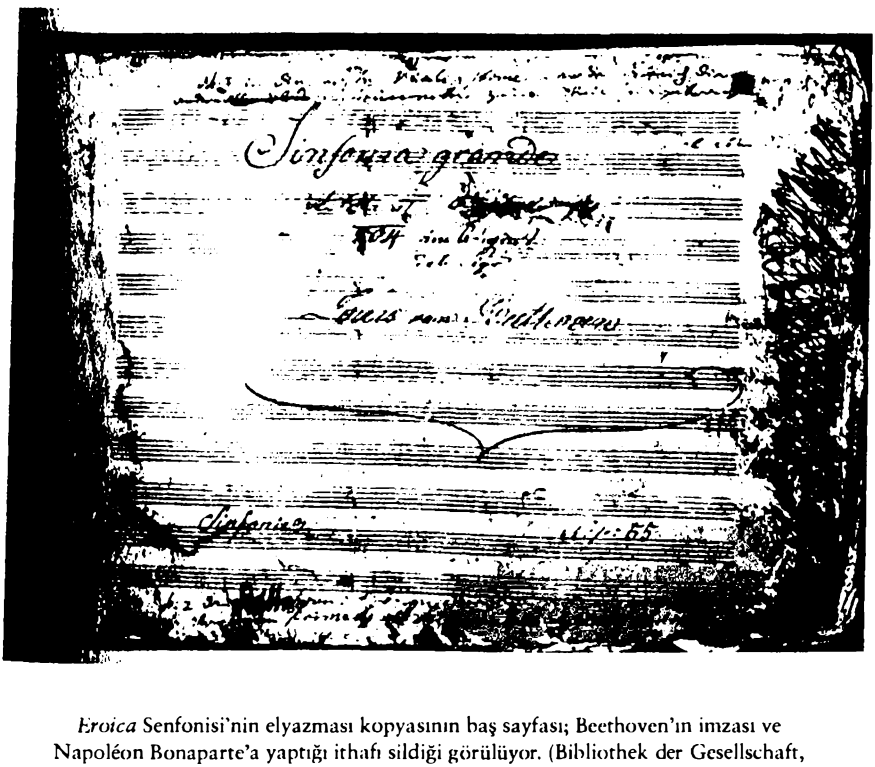
> Hepinizin içine şeytan mı girdi beyler? Kalkıp da böyle bir sonat bestelememi teklif ediyorsunuz? Devrimci ateşin yandığı dönemlerde böyle bir şey mümkün olabilirdi belki ama şimdi her şey eski tas eski hamam olmaya doğru kayarken, Bonaparte, Papa ile anlaşmasını imzalamışken, böyle bir sonat yazmak ha? Ha ha! Beni saymayın, benden bir şey alamazsınız.[4]

Gelgelelim 1803 sonbaharında, Beethoven Üçüncü Senfoni üzerinde çalışırken, görülmemiş bir adım atarak bu eseri açıkça Napoléon'la ilişkilendirmeyi planladı; Ferdinand Ries'in Beethoven'ın Bonn'daki eski dostu Simrock'a yazdığı bir mektuptan ve senfoninin orijinal açılış sayfasından Beethoven'ın böyle planları olduğunu öğreniyoruz.[5] Ries Beethoven'ın "eseri Bonaparte'a ithaf etmeye çok meyilli olduğunu;" Prens Lobkowitz ona daha yüksek bir meblağ ödeyip senfoniyi altı ay boyunca kendisine ait kılacak olursa, Beethoven'ın eseri ona ithaf etmeyi, ama esere Bonaparte'a göndermede bulunan bir isim koymayı düşündüğünü anlatır.

Bu ithaf ve başlık önerisini Beethoven'ın Paris'te kendine bir yer bulma ümitleriyle, bestecinin şahsi idealizmini pratik hesaplarla birleştirme biçiminin yansımasıyla ilişkilendirmemiz için iyi sebepler varsa da Napoléon'un önce askeri bir kahraman, şimdi de Birinci Konsül olarak Fransa'yı yöneten kişilik olduğunu kabul etmek yine de Beethoven için olağandışı bir jesttir. Nihayetinde Fransızlar iki yıl önce İtalya'da Avusturyalıları yenilgiye uğratmışlar, onlarla Lunéville Antlaşması'nı imzalamışlardı. Bu antlaşma, Avusturya rejiminin boynunu bükmüş, İmparator II. Franz'ın geniş imparatorluk arazilerini, özellikle de İtalya'yı Fransız kontrolüne bırakmasına yol açmıştı. Avusturya'nın savaş yorgunluğu ve

mali zayıflığı 1790'larda gözle görülür bir hal almıştı; "birinci koalisyon" savaşı imparatorluk hazinesini neredeyse iflas noktasına sürüklemiş, Avusturya'nın 1796'da düşmanlıkları sona erdirmesine yol açmıştı. Sonra Mart 1799'da yeniden savaş patlak vermiş, üç yıl daha sürmüştü. Fakat 1802 ile 1805 arasında nispeten barışın hâkim olduğu bir dönem yaşanmış; Avusturya bu dönemde bir kere daha mali istikrarını kazanmaya ve Fransa'dan gelen tehdidi karşılamaya çalışmıştı. Bu yıllarda Avusturya dış politikası, Napoléon'un o zamana kadarki fetihlerine karşı daha tarafsız ve kabullenici bir yol izlemiş olabilir.[6]

Beethoven'ın, bırakın bu senfoniyi, herhangi bir eserine "İyi Franz" lakaplı Avusturya İmparatoru'nun adını vermeyi hiç düşünmemiş olması dikkat çekicidir.[7] Napoléon'un imajının pırıltısı, onun devirmeyi çalıştığı rejimlerin başındaki karşıtlarının vasatlığı dikkate alındığında daha bir belirginlik kazanıyordu. Franz sade tavırları, büyük hırslardan yoksun olması sebebiyle tebası tarafından seviliyor olsa da ondaki hiçbir



Eroica Senfonisi'nin elyazması kopyasının baş sayfası; Beethoven'ın imzası ve Napoléon Bonaparte'a yaptığı ithafı sildiği görülüyor. (Bibliothek der Gesellschaft, der Musikfreunde, Viyana)

şey, dönemin zihinlerinde, Avrupa'nın her yerinde Napoléon için hissedilen hayret ve hayranlığa yakın bir duygu uyandırmıyordu.[8]

Beethoven Napoléon'a yaptığı ithafı sonraki yıl geri çekmiş olsa da o aşamada asıl mesele, Ries'in anlattığına göre, 1803 sonbaharında, "o zamana kadar bestelediği en büyük eser" olduğunu düşündüğü yeni ve abidevi bir senfoniye Bonaparte'ın adını iliştirmenin uygun olduğunu hâlâ düşünüyor olmasıydı.[9] Napoléon'un kendisini 1804'te imparator ilan etmesinin, bütün o cumhuriyetçi havasını terk etmesinin ardından Beethoven'ın duyduğu hoşnutsuzluktan bağımsız olarak, bu büyük siyasi ve askeri düşmana bir eser ithaf etme ya da bir esere onun adını verme düşüncesinden geride kalan ne varsa, eser Ekim 1806'da yayınlandığında buharlaşıp gitmiş bulunuyordu; Avusturya o tarihte yine Napoléon'la savaştaydı.

Neresinden bakılırsa bakılsın bu kadar önemli bir eserin yaşayan bir siyasi liderin ismini taşıması düşüncesi, Napoléon'un kişisel azametini ve Beethoven'ın duyduğu muazzam saygıyı yansıtır. Bu, eserin bir biçimde Beethoven'ın Napoléon'da gördüğü ya da görmeyi umduğu ruhu simgelediği anlamına gelir. Beethoven'ın yayınladığı hemen her eser ithaf edilmişti; bestecinin niyeti genellikle ithaf edilen kişinin beğenisini kazanmak, bazen ondan para almak, nadiren de samimi sıcak hisleri ifade etmek olurdu: Opus 81a'yı nazik ve yetenekli öğrencisi Arşidük Rudolf'a, "Diabelli" Varyasyonları'nı Antonie Brentano'ya ithaf etmesinde olduğu gibi. Fakat Beethoven toplayabileceği meyveler ne olursa olsun, büyük bir enstrümantal eserine yaşayan bir haminin ismini vermeyi hiç düşünmemişti. "Waldstein" Sonatı Kont Waldstein'a ithaf edilmişti; ama onun ismini taşımıyordu. Bir istisna gibi görünen *Wellingtons Sieg* [*Wellington'ın Zaferi*] aslında farklı bir kategoride yer alır; çünkü yüksek anlamıyla buna müzikal bir beste demek zordur; bir kahramanın yüksek vasıflarının sembolik bir "temsili" değil, belli bir askeri olayı kutlayan betimleyici bir program müziğinin ses efekti örneğidir.[10] Bundan önceki iki örnek, İmparator II. Joseph için yazılmış cenaze kantatı ve II. Leopold için yazılmış, cenaze kantatına eşlik eden kantat senfonik eserler değil, bir imparatorun ölümünü, halefinin taç giymesini konu alan armağanlardır. Fransa'da dönemin devrim sonrası bestecileri de göçüp gitmiş sivil ya da asker kamusal kişilikleri anmak için benzer besteler yapıyorlardı. Gossec'in Mirebeau'nun cenazesi için bestelediği

Marche lugubre ile Cherubini'nin General Hoche'un cenazesi için bestelediği *Hymne et marche funèbre* bu eserler arasında yer alır. Bunların her ikisi de *Eroica* Cenaze Marşı'yla ilişkilendirilmiş olsa da ikisi de yaşayan bir kahramanın adını taşıyan soyut bir senfoni değildi.[11] Bir "Bonaparte" senfonisi fikri devam etmiş olsaydı, bu senfoni türü için eserin nihayetinde aldığı *Sinfonia Eroica* başlığının sebep olduğundan daha kökten bir kopuş olurdu. O yıllarda Napoléon, Beethoven'ın müzik dünyasında oynayacağı rolün nereye varacağıyla ilgili düşüncelerinin dünyevi bir karşılığı olarak görünüyordu; Beethoven bu yüzden sonraki yıllarda ikircime düşmüştü. 1804'te senfoninin başındaki ithaf bölümünü yırtıp atmış olsa da beş yıl sonra bir Fransız yetkilisi, Baron de Trémont onu ziyaret etmiş, ziyaretle ilgili şu satırları yazmıştı:

> Bütün içerlemesine rağmen, Napoléon'un böyle silik bir durumdan başlamış olmasını takdir ettiğini görebiliyordum... "Paris'e gidersem İmparatorunuzu selamlamak zorunda kalacak mıyım?" diye sordu. Huzura çıkması buyurulmadığı sürece böyle olmayacağı güvencesi verdim. Bu soru bana, görüşlerine rağmen, Napoléon'dan gelecek bir seçkinlik işaretiyle koltuklarının kabaracağını düşündürdü.[12]

•

Çok daha sonraları Napoléon'un 1821'de St. Helena'da öldüğünü öğrendiğinde Beethoven'ın, "Ben bu felaketin müziğini çoktan besteledim," dediği işitilmiştir. Czerny bundan üç yıl sonra Baden'da bir kafede Beethoven'a eşlik ettiğini anlatır. Bir gazetede Sir Walter Scott'ın *Life of Napoléon* [Napoléon'un Hayatı] adlı kitabının ilanını gören Beethoven, "Napoléon; eskiden ona hoşgörüyle bakamazdım. Şimdiyse tamamen farklı düşünüyorum," demiştir.[13]

Beethoven ve Çevresi

Beethoven 1803'te 32 yaşındaydı. Sorun yaratan sağırlığına rağmen kendinden emin bir sanatçıydı; enstrümantal bestenin yeni ve belli ki rakipsiz üstadıydı; yeni bir yüzyıl başlarken, Viyana ve Avrupa müzik sahnelerinde ilerliyordu. Kendine güveni o kadar büyüktü ki artık eserlerinin toplu basımını hayal ediyordu.[14] Böyle bir basım yayıncılar karşısında elini güçlendirecek, ona düzenli ve sürekli bir gelir sağlayacak,



Beethoven, 1802'de Christian Horneman'ın yaptığı fildişi üzerine bir minyatürde.
(Beethoven-Haus, H. C. Bodmer Koleksiyonu)

eserlerinin son metinleri üzerinde denetim sahibi olmasına imkân tanıyacaktı; yayıncıların sürekli hatalarıyla varlığını sürdüren bir sorundu bu. Bu projeden bir şey çıkmadı; sonraki yıllardaki girişimlerden de. Fakat böyle bir projeye ilginin en güçlü olduğu dönem 1803'tü; Üçüncü Senfoni, Opus 59 Kuartetleri veya "Waldstein" ve "Appassionata" sonatlarının tamamlanması öncesinde yayıncılar kâr getireceğini bilerek eserleri için rekabet ediyorlardı. Beethoven Viyana'ya gelmesinin üstünden daha on yıl geçmeden, tutucu eleştirmenlerden gelen karışık değerlendirmelere rağmen enstrümantal müzik alanında kendisini tam anlamıyla kabul ettirmişti ve operaya geçmek için planlar yapıyordu. 30 Mart'ta Theater an der Wien'de Birinci ve İkinci Senfoniler, Üçüncü Piyano Konçertosu ve alelacele bestelediği *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosunu seslendirdiği bir konser düzenledi.[15] Eleştirmenlerin tepkileri her zamanki gibi farklı oldu; ama içlerinden biri oratoryoyu överek, "Eser, Beethoven'ın zamanla müzikte Mozart'ın yaptığı gibi bir devrim yaratabileceği yönünde uzun zamandır savunduğum düşünceyi doğruluyor. Beethoven hedefine doğru büyük adımlarla ilerliyor," diye kehanette bulunmuştu.[16]

İnsan olarak Beethoven'ı gözümüzde canlandırmaya, sonraki kuşaklar için efsane malzemesi haline gelen fiziksel görünümünden başlayabiliriz; halkın zihnindeki standart tabloda, bestecinin tıknaz, kaslı yapısı; kararlı yüz ifadesi ve etrafını çevreleyen güçlülük havası ağır basar. Bu resmedilme biçimi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında geliştirilen kahraman Beethoven fikrine uygun düşmektedir; Max Klinger'in 1902 tarihli Beethoven anıtı bu fikrin özlü bir ifadesi olmuştur.[17] Beethoven'ın Willibrord Joseph Mähler'in 1804-5'te yaptığı olgunluk dönemine ait ilk portresi, bir efsane yaratma egzersizidir.[18] Bu portre, Mähler'in yaptığı iki portrenin ilkidir; ressam ikincisini on yıl sonra yapmıştır (bugüne ikinci portrenin üç versiyonu ulaşmıştır).[19] Önde gelen müzisyenlerin portrelerine uygulanan klasik formüllere dayanan ilk tabloda kuvvetli, kudretli genç bir adam görürüz; bir sandalyede dimdik oturmakta, izleyiciye koyu koyu bakmaktadır; sol elinde bir tür lir vardır, sağ eliyle (Mähler'in daha sonra bir betimlemesinde belirttiği üzere) tempo tutuyormuş gibi görünmektedir. Uzun ince parmaklarıyla elleri çok öne çıkar; tablonun konusu olan piyanodaki virtüözlüğünü yansıtır. Lir arka plandaki Apollo Tapınağı'yla (Mähler'in betimlemesi) ve yanmış bir ağacın bulunduğu bir manzarayla bağlantılıdır; böylece neoklasik ve

erken Romantik dönem arka plan sembolleri, ana figürün resim alanına hâkim olduğu bir portrede birleşmiştir.[20] Beethoven'ın tabloyu takdir ettiği, Mähler'e yazdığı 1804 tarihli bir mektupta açıktır; sanatçıya ödünç verdiği tabloyu geri istemektedir: "Bir yabancıya, evimde tabloyu gören bir hanıma söz verdim; Viyana'da bulunduğu birkaç hafta boyunca odasına asacak, eh, böyle cazip tekliflere kim hayır diyebilir? Tabii açıkça anlaşılıyor ki bunun için üzerime her tür lütuf yağacak ve senin payın da unutulmayacak. Tümüyle senin Bthvn."[21]

Portrenin hanım bir hayranı büyüleyebilmiş olması, Beethoven'ın insanın aklını o kadar da başından almayan asıl görünümünü ne kadar idealleştirdiğinin altını çizmektedir. Beethoven'ın Bonn'dan ahbabı, aileleri bestecinin büyüdüğü evin sahibi olan Gottfried ve Cäcilia Fischer, onu "kısa boylu ve tıknaz, geniş omuzlu, kısa boyunlu, büyük kafalı, burnu yuvarlak, çehresi esmer; yürürken her zaman öne doğru abanır. Küçükken evde ona 'der Spagnol' (İspanyol) denirdi," diye anlatmışlardır.[22] Başka betimlemelerden de Beethoven'ın kısa boylu, yani Napoléon'un boyunda olduğunu, yüzünde muhtemelen suçiçeğinden kalma izler bulunduğunu öğreniyoruz. Ne var ki 1812'de alınmış bir maskenin tıbbi betimlemesine göre, yüzünde başka lezyonlar ve bereler de bulunuyordu.[23]

Bu fiziksel özellikler –kısa boylu, tıknaz, yapılı bir adam; Alessandra Comini'nin deyişiyle "hayat dolu vahşi"– sonraları buna benzer biçimde yeniden belirir; örneğin Blasius Höfel'in 1814 civarında yaptığı bir gravürde. O sıralarda Beethoven kırk üç yaşındaydı; Höfel'in portresi de besteciyi olgunluk döneminde gösterir; yüzü daha dolgundur, şık giyinmiş görünür; gözleri keskin bir biçimde sabitlenmiştir, kuvvetle yoğunlaşmış görünür. Bundan sonraki diğer portreleri, yavaş yavaş ilerleyen film kareleri gibi giderek yaşlanan bir adamı resmeder: hasta, elden ayaktan düşmekte olan; saçları ağaran, yüz ifadesi o kadar kararlı olmayıp daha geri çekilmiş bir adam. Bu figürü sonraki portrelerinin birçoğunda, ama hepsinden de öte Mähler'in 1815, Waldmüller'in 1823 tarihli portrelerinde görürüz; sonuncusunda Beethoven artık tanınamayacak kadar yaşlanmıştır.

Beethoven'ın en kalıcı fiziksel rahatsızlığı olan sağırlığı, psikolojik açıdan sonuçları en kuvvetli rahatsızlığı olmuştu. Goya gibi başka sağır sanatçılar, meslek hayatlarında bundan Beethoven gibi bir piyanist-bes-



Beethoven, Willibrord Joseph Mähler'in 1804 tarihli bir tablosunda, Romantik bir manzarada elinde bir lirle resmedilmiş. (Historisches Museum, Viyana)

tecinin etkilenebileceği kadar etkilenmemişlerdir.[24] Beethoven'ın diğer rahatsızlıkları da hayatı boyunca devam etti; bazıları Bonn'da, sıkıntılı gençlik yıllarında başlamıştı. Beethoven yazışmalarından bunlardan tekrar tekrar bahsettiği, muhtemelen arkadaşlarıyla sohbetlerinde de rahatsızlıklarından laf açtığı için, gündelik hayatında büyük yer kaplamakla kalmayıp çağdaşlarının gözünde de öne çıktıklarını; önce öğrencilerinin ve ona yakın olanların, sonra da biyografi yazarlarının ve başka yorumcuların aktardığı bir imaj oluşturduklarını biliyoruz. Bestecinin işitme güçlüğü, 1790'larda başlamasından itibaren kimi zaman kötüleşen, kimi zaman istikrarlı bir hal alan kronik bir hal olarak devam etmiştir; fakat işitme duyusu tam anlamıyla kaybolmamıştır. Durumu muhtemelen, küçükken sağır olan yirminci yüzyıl şairi David Wright'ın durumu gibiydi; Wright sağır olduktan kırk yıl sonra şunları yazmıştı:

> Tam bir sessizlik âleminde yaşamıyorum. Mutlak sağırlık diye bir şey yok. İşitme duyusu az bulunan birinden geldiği için bu ifade otoriter bir ifade olarak görülebilir... İşitilebilen ya da en azından sessizliği bozabilen şeyler... silah sesi, büyük bir patlama sesi... at arabalarının arnavutkaldırımı üzerinde çıkardığı takırtılar...[25]

Beethoven'ın kulakları ağrıyor ve çınlıyordu; *tinnitus*'un [kulak çınlaması–r.] bir biçimiydi bu. Yüksek sesler ona acı veriyordu. Sağırlığı yüzünden sosyal ilişkilerini kaybetmekten korkuyordu ve bu da bunalıma sebep oluyordu; Wegeler'e, Amenda'ya yazdığı mektupların ve Heiligenstädter Vasiyeti'nin ana motifi olan bu hisler, muhtemelen hiç geçmedi ama Beethoven, zaman zaman toplumsal dünyanın manasızlığı ve ikiyüzlülüğünden giderek yalıtılmasının kendisinin yararına olduğunu hissetmiş olabilir. Beethoven 1806'da, *Leonore* Uvertürü'nün ikinci versiyonunu ve Opus 59 No. 3 Kuarteti'ni bestelemekle meşgul olduğu günlerde bir eskiz yaprağına şöyle yazmıştır:

> Burada toplumun girdabına kapılsan bile, böyleyken bile, sanatta dahi bulunan bütün sosyal engellere rağmen –sağırlığın artık sır olmasın bırak– operalar yazman mümkün.[26]

Beethoven 1803 ile 1812 arasında hâlâ muhteşem piyano çalabiliyordu; doğaçlama yapma becerisi bundan uzun yıllar sonra da devam etmişti. 1808'de Dördüncü Piyano Konçertosu'nun ilk icrasında piyano

çalabilmişti. Doğru, Beşinci Senfoni'nin 1811'deki prömiyeri Friedrich Schneider'in icrasıyla gerçekleşmiştir; ama o tarihte eser Breitkopf & Härtel tarafından yayınlanmış bulunuyordu; prömiyer de yayıncının kentinde, Viyana'dan çok uzaktaki Leipzig'te gerçekleştiğinden, Beethoven zaten çalamazdı. Beethoven'ın insan içinde piyano çalma yetisi 1811-12'de gerilemiş durumdaydı; fakat piyanist olarak insan içindeki bilinen son icrası 1815'tedir; Viyana Kongresi'ne katılan devlet başkanları için çalmış, ilk şarkılarından "Adelaide"de şarkıcıya eşlik etmiştir. Fakat sınırlılıklarına rağmen *Eroica* ve *Leonore*'un provalarını yönetebilmişti; hâlâ başkalarının piyano icralarını duyabiliyor, ayrıntılar üzerine fikir verebiliyordu.

Konuşmaları algılaması ancak 1812 sonrasında, insanların bağırmasını gerektirecek derecede geriledi; 1816 civarından itibaren kulak borusu kullanması gerekti. 1818'de kırk yedi yaşındayken Sohbet Defterleri kullanmaya başladı. Bunlar, üstüne yazılabilecek tabletler ya da not kâğıdı desteleriydi; bazen tek tek yapraklar kullanıyordu; konukları bunlara sorularını ve söylemek istedikleri şeyleri yazıyorlar, Beethoven da yüksek sesle cevap veriyordu; bazen duyulmak istemediğinde, kendisi de cevabını kâğıda yazıyordu. Beethoven en azından kendisi için piyano çalmaya hayatı boyunca devam etti; 1811 tarihli bir eskiz yaprağına kendi kendisine "beste için bir piyano" edinmesini hatırlatan bir not düşmüştü.[27]

Rahatsızlık veren diğer fiziksel şikâyetleri de varlığını sürdürdü; bazıları muhtemelen psikosomatikti. Beethoven, Bonn'da geçirdiği yıllarda karın ağrısı sıkıntısı çekmiş, 1801'de Wegeler'e bu durumun Viyana'da daha da azdığını yazmıştı.[28] Ara ara gelen hastalıklardan, tekrarlayan bronşit nöbetlerinden mustaripti. Fakat sağlığında asıl gerileme 1815'te, kardeşi Karl'ın kırk bir yaşında veremden ölmesi sonrasında görüldü. Bundan sonra Beethoven'ın sağlığı bozuldu, bir dizi enfeksiyona, muhtemelen bir tür kalınbağırsak iltihabına yakalandı ve bu rahatsızlığı 1827'deki ölümüne kadar devam etti. Beethoven'ın sağlığıyla ilgili bilinen verileri değerlendiren Edward Larkin, "bütün bu hikâyenin, doku hastalıkları ve bağışıklık sisteminin bozulmasıyla bağlantılı olmasının tutarlılık gösterdiği" sonucuna varmıştır.[29] Larkin, siroz belirtilerine rağmen kronik alkolizmle ilgili teorilere kuşkuyla yaklaşır; başka teorilerin yanı sıra frengi hikâyeleri de epey ileriye götürülmüştür ama hiçbir zaman doğrulanamamıştır. Kesin olan tek şey, Beethoven'ın sağlığının

olgunluk yıllarında, bazıları kuvvetten hayli düşüren, tekrarlanan rahatsızlıklarla; duygusal gerilimler, hastalık kuruntuları ve zaman zaman kontrolden çıkan bir saldırganlıkla bozulmuş olduğudur.[30] Hastalıkları ve sağırlığı konusunda akılda tutulması gereken asıl nokta, Beethoven'ın bütün bu yıllar boyunca çektiği sıkıntılara rağmen, neredeyse ciddi biçimde hiç ara vermeden hummalı bir çalışma temposu tutturmuş olmasıdır; çok çeşitli türlerde benzersiz nitelikte bir eserler bütünü ortaya çıkarmıştır (birçok önemsiz çalışmasının yanı sıra); ayrıca sanatsal olarak ilerlemeyi sürdürmüş, ilk eserlerinin en orijinallerinin bile çok ötesine geçmiştir. Thayer belagatli bir ifadeyle şunları yazmıştır:

> Beethoven'ın o büyük rahatsızlığına üstün gelmesinde asil, kahramanca bir şey vardır. 1798'den 1808'e kadar on yıl içinde çıkardığı muhteşem eserler, dehasının büyük anıtlarıdır; ama onlardan da büyük olan, çabalarını zayıflatmaya, enerjisini düşürmeye çok uygun koşullar altında o dehanın ilhamını dermek için gösterdiği tanrısal kararlılıktır.[31]

Sonraki yıllarda taş gibi sağırlaşır, acınası derecede yalnızlaşır, eksantrik bir hal alır ve duygusal dengesini ciddi biçimde yitirirken, müzikal düşüncesinin sessiz dünyasına çekilecektir; ama bu yıllarda henüz bunlardan eser yoktur.

Yalnızlığa meyilli olmasına ve rahatsızlıklarına rağmen, Beethoven'ın arkadaş çevresi 1802 ile 1812 arasında genişledi. Bu çevrede Viyanalı oyun yazarı Heinrich Joseph von Collin gibi edebi simalar da yer alıyordu; Beethoven onun *Coriolan* adlı trajedisi için bir uvertür yazmıştı; mektuplarında da ona "Apollo'daki kardeşim" diye hitap ediyordu.[32] Sayıları pek fazla olmayan güvenilir dostlarından biri de Ignaz von Gleichenstein'dı (1778-1828); Beethoven, Bonn'daki eski dostu Stephan von Breuning'le aynı devlet memuriyetinde olan von Gleichenstein'a Opus 69 Çello Sonatı'nı ithaf etmişti.[33] Beethoven'ın ahbaplarıyla ilişkilerindeki hoyrat ve saldırgan tarzına özgü farklı türden şahsi bir kimya, onu Macar çellocu, oda müziği hayranı, bir zaman kuartet bestelemekle uğraşan Nikolaus Zmeskall von Domanovecs'e bağlıyordu; Haydn, Zmeskall'a 1800'de Artaria'dan yayınlanan Opus 20 Kuartetleri'ni ithaf etmişti; Beethoven ise "Viyana'daki en eski dostlarımdan biri" diye nitelediği bu beye Opus 95'i ithaf etti. (Haydn'ın Opus 20 No. 5'i gibi

bu eser de Fa Minör'dü.)[34] Zmeskall aileden gelen baronluk unvanına sahipti, küçük işlerde Beethoven'a yardımcı oluyordu; neşeli tavırları da onun karanlık hallerini yatıştırıyordu. Beethoven'ın yıllar içinde ona yazdığı birçok not ve mektupta patlayan espriler bütün bunları açıkça ortaya koyar; Zmeskall'a "Müzik Kontu" ve "Baron Süpürge" diyor, "Zmeskallvari-Domanovecziyen gevezelikleri" yüzünden suçluyordu.[35]

Beethoven'ın aristokrat erkek hamileriyle ilişkileri çoğunlukla bu kadar yakın değildi; içlerinden birkaçı ona cömertçe mali yardımda bulunmuştu. Diğer hamilerine, kendisine düşkün ve iddialı bir sanatçının amatörlere karşı gösterdiği hürmet ve kibirle davranıyordu; başka birçoğuna da sadece eserlerini ithaf ediyordu. Mali desteğini, Prens Kinsky, Prens Lobkowitz ve genç Arşidük Rudolf sağlıyordu. 1809'da Beethoven'ın, Kassel'a "Vestfalya Kralı" olarak atanan, Napoléon'un küçük kardeşi Jérôme Bonaparte'ın yanında bir mevki kabul etmesi tehlikesi doğduğunda, prensler ve arşidük kendi aralarında besteciye 4000 florinlik bir yıllık gelir bağlamışlardı. Uzun vadede sadece Arşidük verdiği bu mali sözü tutmuş olsa da bu üç soylunun jesti Beethoven'ın Viyanalı müzik hamilerinin gözünde nerede durduğunu gösteriyordu; özellikle de böyle sıkıntılı zamanlarda.

Sonra bir de kendisine para ödülü ya da başka değerli bir şeyle karşılık vereceklerini umarak ithaflarla koltuklarını kabarttığı hamiler vardı. Beethoven çoğunlukla eserlerini kime ithaf edeceğine, yayınlanmaları kararlaştırıldığında karar veriyor; yayıncılarına eserin süslü giriş sayfasına kimin ismini yazacaklarını söylüyordu. Büyük ve önemli eserleri, örneğin senfonileri, Prens Lobkowitz gibi zengin ve güçlü hamilere ithaf ediliyordu; *Eroica*, Üçlü Konçerto, Opus 74 Kuarteti, *An die ferne Geliebte* [Ölümsüz Sevgiliye] şarkıları Lobkowitz'e ithaf edilmişti. Lobkowitz ayrıca Beşinci ve Altıncı senfonilerin ithaflarını da Kont Razumovsky'yle paylaşmıştı. 1806'da Opus 59 Kuartetleri'nde tabii ki Razumovsky'nin ismi yazıldı; ama ertesi yıl Beethoven bir ara bunları eski cömert hamisi, Razumovsky'nin de kayınbiraderi olan Prens Lichnowsky'ye ithaf etmeyi de düşündü. Ama bu plandan vazgeçildi ve kuartetler "Razumovskyler" olarak kaldı.[36]

Beethoven genellikle müzakere etmeye hazırdı: Dördüncü Senfoni'yi zengin bir taşra soylusu olan Kont Oppersdorf'a 500 düka karşılığında "verdi;" her zamanki anlaşma üzerine, Beethoven altı ay sonra eseri ya-

yınlamakta serbest olacaktı. Beethoven başta Kont'a Beşinci Senfoni'yi söz vermiş, bunun için bir ödeme de almıştı; fakat sonra fikrini değiştirip Senfoni'yi Breitkopf'a verdi ve Kont'tan da bir mektupla özür diledi.[37] Bazen yayıncılar ithaflar konusunda kendi başlarına hareket ediyorlardı; Breitkopf & Härtel'in Opus 80 *Koral Fantezi*'yi Bavyera Kralı Maximilian Joseph'e ithaf etmesi üzerine, Beethoven kendisinin es geçildiğinden şikâyet etmişti: "Bu hareketinizle, bana onur verecek bir ödüle zemin hazırlamayı düşündüyseniz teşekkür ederim; ama öyle değilse bu ithaf bana hiç yakışmıyor... İnsan, izinlerini almadan krallara bir şey ithaf etmemelidir."[38] Beethoven önemli önemsiz birçok eserini aristokrat ailelerin mensuplarına ithaf etmiş, temaslarını korumuş, muhtemelen de bazı armağanlar almıştı. Bazı eserlerini de samimiyetle, para kazanmakla ilgili hiçbir düşüncesi olmaksızın şair Friedrich Matthison ve oyun yazarı Heinrich Joseph von Collin gibi sanatçı dostlarına ya da yakın arkadaşlarına ithaf etmişti. Bazı eserleri de hiç kimseye ithaf edilmeden yayınlanmıştı; Opus 54 Piyano Sonatı ve şaşırtıcıdır, Sekizinci Senfoni gibi.

Beethoven'ın mali durumu ve şöhretinin artması esasen müziğini satmaktaki başarısına dayandığından, yayıncılarla müzakerelerine büyük enerji harcamıştı. Her eser için isteyebileceği en yüksek ön ödemeyi istiyor, kolay anlaşılabilir eserlerle yayıncıların ilgisini canlı tutmaya çalışırken, bir yandan da onlara daha büyük ve satma olasılığı daha düşük eserlerini satmaya çalışıyordu. Kısacası birkaç yakın arkadaşı ve kardeşlerinin yardımıyla tam bir iş yazışmaları ağı yürütüyordu. Orta döneminde, onun için önemli başlıca yerel firmalar Viyana'da opus numarası 50'li eserlerini yayınlayan Bureau d'Arts et d'Industrie ile Leipzig'teki Breitkopf & Härtel olmuştu. Breitkopf & Härtel bestecinin opus numaraları 60'lardan 80'lere uzanan, aralarında Beşinci ve Altıncı Senfoni, Opus 69 Çello Sonatı, Opus 70 Trioları, *Koral Fantezi* ve iki büyük koral eseri *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosu ile Do Majör Missa'nın bulunduğu birçok önemli eserini yayınlamıştı.

Kadınlarla İlişkileri

Beethoven'ın kadınlarla kimi ıstıraplı kimi şehvetli ilişkileri, sonu gelmez spekülasyonlara konu olmuştur. Makaleler, kitaplar ve filmler onun

aşk ilişkilerine dair bilinenleri, inanılanları araştırmış; ama her şeyden de fazla, bütün mektuplarının en meşhurunu, en dile düşmüş olanını yazdığı "Ölümsüz Sevgili"nin kim olduğunu ortaya çıkarma çabasına girmiştir. Bu konudaki literatürün büyük bir bölümü, Beethoven'ın sanatsal kudretine sahip yalnız bir erkek dâhinin, kendisini ıstırabından bir şekilde çekip çıkarabilecek bir kadınla kalıcı bir aşk ilişkisi kurmaya ömrü boyunca özlem duymuş olduğu varsayımını yansıtır. Beethoven'ın böyle özlemleri olduğuna pek kuşku yoktur; bu tür ilişkiler kurmayı beceremediği ve hiç kuramadığı da inkâr edilemez.

Uzun ve karmaşık bir hikâyeyi kısa kesmek için, pek de şaşırtıcı olmayan bir gerçekle, Beethoven'ın Bonn'da kızlarla gönül ilişkileri peşinde koştuğunu söyleyerek başlayalım. Eski bir dostu hakkında hiç kuşkusuz ketum davranan Franz Wegeler, "Beethoven hiç aşksız kalmadı," diye yazmış; Ries de "sık sık âşık olurdu ama genellikle kısa süreliğine," diye ağzından kaçırmıştır.[39] Beethoven, Viyana'ya yerleştiğinde de önceden olduğu gibi devam etti; ama artık genellikle sosyal statüsü kendinden yüksek olan kadınlarla ilişki kuruyordu; muhtemelen bu ilişkiler, kendisinin yukarılara tırmanma arzusunu gidermenin ama evliliği seçenek dışı bırakmanın bir yoluydu. Beethoven'ın ömrü boyunca kadınlarla ilişkilerinin temel karakteri, daimi bir aşk arayışı ile hayatını değiştirip onu eserleri için ihtiyacı olan zaman ve enerjiden yoksun bırakabilecek uzun vadeli bir bağlılıktan daima kaçınmanın bileşimiymiş gibi görünür. Kadınlar hayatının bir parçası olabiliyor; ama mesleğinin bir parçası olamıyorlardı. Daha bir nemrutlaşmasına, zor bir karakter haline gelmesine neden olan sağırlığı da hiç kuşkusuz bu ikiliği ağırlaştırıyordu. Artan şöhreti ve başarıları onu cazip bir kısmet haline getirmiş olsa gerek; fakat en azından bazı kadınlar onda ideal âşığı göremiyorlardı ve birçoğu da zor bir koca olacağını görmüş olsa gerekti. Sağırlığının başlaması öncesinde, 1795'te evlenme teklifinde bulunduğu Bonnlu şarkıcı Magdalena Willman, yeğeninin daha sonra Thayer'a aktardığına göre "çok çirkin ve yarı deli" olduğu gerekçesiyle onu geri çevirmişti.[40]

Beethoven'ın başka gönül ilişkilerini de biliyoruz. 1801'de genç piyano öğrencisi Giulietta Guicciardi'yle, o henüz on altı yaşındayken karşılıklı tutuldukları sevda, 1803'te, Beethoven'ın "Ay Işığı" Sonatı'nı bu genç hanıma adamasından bir yıl sonra sönüp gitti. Beethoven 1804'te,

kısa süre önce dul kalmış Kontes Josephine Deym'e (ilk soyadı Brunsvik) yoğun bir biçimde tutulduğu bir dönemden geçti; Josephine'in ablası Therese Brunsvik de arada sırada Beethoven'dan piyano dersleri alıyordu. Beethoven'ın hanım piyano öğrencilerine âşık olup aşkından geçmesi kimseyi şaşırtmamalı; ama Josephine onun duygularına karşılık vermedi ve bir mektubunda açıkça belirttiği üzere, onunla yatmayı kabul etmedi. Josephine şefkatli ve etkili bir dille yazdığı mektubunda, Beethoven'a onu sevdiğini söylüyor ve şöyle devam ediyordu:

> Kalbimi parçalamayın ve beni daha fazla ikna etmeye çalışmayın. Sizi ifade edilemeyecek kadar çok seviyorum, hassas bir ruhun diğerini sevdiği gibi. Böyle bir ahde muktedir değil misiniz? Ben şimdilik aşkın başka biçimlerine müsait değilim.[41]

Kısa bir süre sonra tekrar şu satırları yazacaktı:

> Daha sizi tanımadan müziğiniz beni size heveslendirdi; karakterinizin iyiliği, şefkatiniz bunu pekiştirdi. Bana bahşettiğiniz bu tercih, ahbaplığınızın hazzı, beni bu kadar tensel sevmeseydiniz hayatımın en güzel mücevheri olabilirdi. Bu tensel aşkı tatmin edemeyecek olmam bana öfkelenmenize neden oluyor; ama sizin özlemlerinizi dikkate alsaydım, kutsal bağları çiğnemem gerekecekti.[42]

Josephine 1806'da Viyana'dan ayrılıp Budapeşte'ye gittiğinde ilişkileri sönmeye başladı, 1807'de Josephine'in Viyana'ya dönmesini izleyen birkaç mektuptan sonra koptular.[43]

Beethoven'ın yaşadığı başka hayal kırıklıkları arasında, 1810'da Therese Malfatti'ye yaptığı kurlar da vardı; o da evlenme teklifini geri çevirmişti. Beethoven, 1810'da Gleichenstein'a yazdığı bir notta kendisinden şöyle bahsediyordu: "Zavallı Beethoven, senin için dışarıdan gelecek bir mutluluk yok; sen o mutluluğu kendi kendine yaratmalısın. Ancak ideal dünyada dostlar bulabilirsin."[44]

Aşk ve meşk arıyor ama bağlanmaktan korkuyordu; bir kadınla kalıcı bir ilişki kuramıyor, gelişemeyen ya da evliliğe gidemeyen gönül ilişkilerine sürükleniveriyordu; Beethoven'ın hayatının bu en üretken döneminde romantik hayatına damgasını vuran kovalama-ayrılma örüntüsü buydu. İnziva ve yalnızlık içinde işine yoğunlaşmaya daimi bir ihtiyaç duyması, bunun yanında yalnızlıktan korkması, fiziksel ve

manevi olarak tamlığa erememiş olması, 1812'de onu bir krizin eşiğine getirdi. Töplitz'de ismini vermeden andığı "Ölümsüz Sevgili"ye yazdığı tutkulu bir aşk mektubuyla içini döktü; bu mektup da Heiligenstädter Vasiyetnamesi gibi ölümünden sonra mahrem belgeleri arasında bulundu. Bu hanımın kimliğini tespit etme çabaları, spekülatif yorumların bir çığ gibi büyümesine neden oldu; herhalde Beethoven literatüründe herhangi bir konu üzerine oluşmuş en büyük çığdı bu. 1964'te Elliot Forbes, Thayer'ın Beethoven biyografisinin gözden geçirilmiş versiyonunu yayınladığında, listenin başını dört aday çekiyordu: Giulietta Guicciardi, Amalie Sebald, Therese von Brunsvik ve Josephine von Brunsvik-Deym-Stackelberg. O zamandan bu yana konuyla ilgili daha fazla makale ve kitap yağdı ama bunlar arasında açık arayla en akla yatkın ve ikna edici iddia Solomon'unki oldu. Solomon'un önerdiği aday Antonie Brentano, eldeki kanıtlar ışığında en kuvvetli adaydır.[45] Antonie Brentano (ilk soyadı Birkenstock), Beethoven'dan on yaş küçüktü; Viyana'nın önde gelen ailelerinden birine mensuptu; babası İmparator II. Joseph'in saray sekreteri olarak görev yapmıştı. Frankfurtlu bir tüccar olan Franz Brentano'yla 1798'de on sekiz yaşındayken evlenen Antonie eşiyle birlikte Frankfurt'a taşınmış, ardından 1809'da Viyana'ya dönmüş, 1812'ye kadar burada kalmıştı. Beethoven'la yakın dostluğu ve ona beslediği büyük hayranlık, Viyana'da geçirdiği bu yıllarda gelişmiş, tamamına erdiremedikleri bir gönül ilişkisi halini almış olsa gerektir. Beethoven'a beslediği saygının bir nişanesi olarak, Beethoven'ın yeğeni Karl'a bir akıl hocası bulunmasına yardımcı olması için Antonie'nin 1819'da Piskopos Johann Michael Sailer'e yazdığı şu mektuba bir bakın:

> Burada ismini vermiş olduğum, insanlığı sanatçılığından da büyük bu muhteşem, mükemmel insan, yeğeni için olabilecek en iyi koşulları yaratmayı hayatının en büyük meselesi edinmiştir; fakat yumuşak kalbi, ışıltılı ruhu, kusurlu işitmesi ve bir sanatçı olarak derinden tatmin eden mesleğiyle... sonuçta hoş görülebilir bir yama bile ortaya çıkmamıştır.[46]

"İnsanlığı sanatçılığından da büyük;" Beethoven'ın dostları ve ahbapları arasında hiç kimse onu böyle tanımlamamıştır. Tam tersine onu iyi bilenler, insan sevmezliğini ve münzeviliğini, sağırlığı ve çektiği fi-

ziksel acıların sonucu olduğunu söyleyerek haklı çıkarmaya çalışmışlardır. Ayrıca bugün de varlığını sürdüren yaygın bir inancı, Grillparzer'in cenaze konuşmasında gösterdiği gibi, sanatçı bir dehanın nihayetinde narsist ve anti-sosyal olması beklentisini paylaşıyorlardı:

> Dünyadan elini eteğini çektiği için insanlardan nefret ettiğini söylediler; kendisini duygusallıktan uzak tuttuğu için de hissiz olduğunu... Dünyadan kaçtı, çünkü o sevecen doğasında ona karşı koyacak bir silah bulamadı... Tek başına yaşadı, çünkü kendisine eş bir benlik bulamadı.[47]

Antonie Brentano'nun mektubu hiçbir şey değilse bile, yazarının Beethoven'a son derece büyük bir sevgi ve yakınlık duyan, onu olağanüstü bir kavrayışla betimleyebilecek bir kadın olduğu hissini aktarmaktadır. Ayrıca Antonie, Beethoven'a şahsen yakın olmakla kalmıyordu; Solomon'un ortaya çıkardığı üzere bestecinin "An die Geliebte" ["Sevgiliye"] başlıklı şarkısının (WoO 140) imzalı elyazması da ona hediye edilmişti. "Ölümsüz Sevgili" mektubunun sahibi olarak önerilen adaylar arasında, Antonie Brentano başlıca adaydır.[48]

Hiç kuşku yok ki bu mektubun Beethoven'ın biyografisi açısından en önemli sonucu, bestecinin evlenmek ya da kalıcı bir aşk ilişkisi kurmak yolunda başka bir girişimde bulunmaktan vazgeçtiğini haber vermesidir. 1812 yazının, Beethoven'ın yaratıcı kariyerinde kritik bir dönüm noktasına denk gelmiş olması da bir tesadüf değildir; Sekizinci Senfonisi'ni tamamlamış, ikinci olgunluk dönemi olarak gördüğümüz yılların sonuna gelmiştir. O sıralarda sanatsal kariyerinde bir kavşak noktasına gelmişti. Bundan sonra müzik yazmayı bıraksa bile, onun başarılarını on dokuzuncu yüzyılın geri kalan kısmındaki müzikal gelişmelerin temeli olarak kabul etmemiz gerekecekti. Beethoven'ın yorulma belirtileri göstermesi şaşırtıcı değildir. Çok muhtemel ki "Ölümsüz Sevgili" mektubunda somutlaşan bu şahsi kriz, Beethoven'ın sanatsal olarak bir dönüm noktasına geldiğinin bilincinde olmasından kaynaklanıyordu. Mektup, bestecinin duygusal bir çıkmaza girdiğini söylüyor gibidir; yolunun nereye varacağına dair açık bir işaret yoktur. Beethoven müzikte yeni keşifler yapacak güçte ve esneklikte olacaktı; ama ancak üretkenliğinde gözlenen bir düşüşün ve nihayetinde yön değiştirmesinin ardından. Fakat kadınlarla ilişkilerinde artık yalnızca teslim

olma ve stoacı bir kabullenme olabilirdi. Solomon mektupta ana metnin sonunda, Beethoven'ın aslında hitap ettiği kadına "neşelenmesini" söylediğine dikkat çeker; besteci "benim tek gerçek hazinem, her şeyim olarak kal; ben de seninim. Gerisini, bizim için olması gerekeni, olacakları tanrılar göndermeli," der.[49] Yine burada da Beethoven, 1801-2 döneminde sağırlık krizini atlatmasını sağlayan Plutarkhosçu teslimiyet dersini yeniden öğrenmekteydi. Kişisel kaderini böylece kabullenmesi, kahramanlıkla tahammülü bir tutması, önceki on yılda kazandığı en zorlu müzikal başarılarına giden yolu açmıştı.

10. Bölüm

Yeni Senfonik İdealler

Kahramanca ve Güzel

Beethoven 1798 ile 1802 arasında kalan beş yıl içinde üslubunu değiştirmişti; sonraki dört yıl içinde de müziğini değiştirdi. Bach'ın 1717 ve 1723 arasında Köthen'de, Haydn'ın 1770'lerin başında Esterházy'de, Mozart'ın Viyana'da ilk beş yılı içinde yaptığı gibi Beethoven da artık tamamen olgunluğa ermişti; bir bütünün parçaları olarak önceki başarılarından yararlanırken hayal gücüyle yeni yollar üzerinde çalışıyordu. Bunun sonuçları, 1803 ile 1806 arasında verdiği bütün büyük eserlerinde, başka yönlerden de 1812'ye kadar verdiği bütün eserlerinde apaçık görülür. Beethoven'ın bu uzun "ikinci dönemi," Wilhelm von Lenz'in 1852'de "Beethoven ve üç üslubu" terimini geliştirdiğinden beri bir birim –ve bir bütünlük– olarak kabul edilmiştir. Bu dönem Beethoven'ın kariyerinin merkezini oluşturan aşamaydı; en ünlü bestelerinin birçoğunun doğduğu dönemdi. Bu besteler arasında olabilecek en geniş dinleyici kitlesi için yazılmış büyük orkestral eserleri, hepsinden de önemlisi Üçüncü'den Sekizinci'ye kadar senfonileri ve başlıca üç konçertosu, Dördüncü ve Beşinci Piyano Konçertosu ile Viyolonsel Konçertosu yer alır. Bu aşamada, tiyatro müziği alanında başlıca eserlerini verdiğine de tanık olunmuştur; bunlar arasında *Leonore* operası, *Coriolanus* Uvertürü ve Goethe'nin *Egmont*'u için aklına geldiği gibi yazdığı müzik vardır. Beethoven 1807'de ilk gerçek kutsal eseri Do Majör Missa'yı yazdı; Gellert, Goethe ve başkalarının şiirleri üzerine yazılmış şarkılardan oluşan önemli koleksiyonları yayınladı. Bestecinin ikinci döneminin başlıca piyano sonatları Opus 53 "Waldstein," Opus 57 "Appassionata" ve Arşidük Rudolf için yazılmış olan Opus 81a *Lebewohl*'dur. Bir kuartet bestecisi olarak, Opus 18'i yazdığı ilk aşamayı geride bırakıp artık heybetli eserler olan "Razumovsky" Kuartetleri'ne geçmiş; bunları birkaç

yıl sonra Opus 74 Mi Bemol Majör "Arp" Kuarteti ve Opus 95 Fa Minör Kuartet izlemişti. Beethoven klavyeli oda müziği alanında da önemli eserler vermişti: Opus 70 Trioları, Opus 69 Çello Sonatı, Opus 96 Sol Majör Viyolonsel Sonatı, Opus 97 "Arşidük" Piyano Triosu.

Birçok dinleyici için bu eserler dizisi temel Beethoven deneyimini oluşturur. Napoléon'un o dönemki zaferlerini andırırcasına, büyük bir sanatsal başarının ardından bir başka büyük başarıya koşan Beethoven, müzik dünyasının hâkimiyetini eline almış ve eserleriyle muazzam bir karşılık uyandırmıştı. Bu eserler ortaya çıktığında, Beethoven'ın müzikal ifadeyi genişleten bir ses dizisi bulduğu, geleceğe işaret ettiği, hem kendisinin ilk eserleri hem de seleflerinin eserleri bakımından önceden olanlara dair kavrayışı yeniden çerçevelediği artık açıklık kazanmış oluyordu. Onun bu besteleriyle Haydn ve Mozart "klasikleşti". Bu eserlerle birlikte Beethoven'ın 1790'lardaki cesareti ve yenilikçiliği neredeyse sevimli bir çıraklık dönemi olarak görülmeye başladı; gerçi ilk döneminin en iyi eserleri gayet iyi ayakta duruyordu ve sonradan gelen hiçbir şey onları yerlerinden edememişti. Yine de Beethoven'ın ikinci döneminde başardığı şeyin müzik dünyasına ağırlığını koyduğu; hiçbir zaman kaybolmayan, yeni bir duygusal ve entelektüel tamlık ölçütü yerleştirdiğine hiç kuşku yoktur.

Beethoven'ın ikinci dönem eserlerini asıl kanonu olarak gören on dokuzuncu yüzyıl ortası dinleyicileri, üçüncü dönemine ait daha örtülü ve zor eserlerinde, özellikle de son piyano sonatları ve kuartetlerinde aynı nitelikleri göremediklerini anlamışlardı; bu eserler yirminci yüzyılın başlarında bile birçok dinleyiciyi, erişilemez bir dünyanın altına gömülmüş sağır bir dehanın ürünleri olarak etkiliyordu. Son zamanlarda Beethoven'ın ilk ve son dönemine dair tümüyle farklı değerlendirmelere varsak da; ilk döneminde sonradan gelişecek olanın tohumlarını, üçüncü döneminde ilk düşünme biçimlerinin pırıltılarını görüyor olsak da ikinci dönem hâlâ sıradan konser müziği deneyimi diyebileceğimiz şeyin merkezinde yer almaktadır. Donald Francis Tovey'nin yirminci yüzyıl başında belirttiği üzere:

> Beethoven'ın ikinci üslubunun [von Lenz'in terimlerini kullanırsak] ayırt edici özellikleri, sanatın içinde bulunduğu durumun sonucudur; muazzam yeni olasılıklar o kadar iyi öğrenilmiştir ki bunları haşince, paradoksal olarak ya da duygusal olarak

> ifade etmeye gerek olmadığı gibi, işleyip uzak sonuçlara götürmeye de gerek yoktur. Bu yüzden de bu eserler çoğu insan için klasik müziğin en bilinen, en sevilen türü haline gelmiştir. Tercüme edilemeyecek dramatik duygular, müzikal tasarım ve tonun bütün güzellikleri mükemmel bir biçimde birleştirilmiş ve bir eşleri daha çıkmamıştır.[1]

Mesele gayet iyi ortaya konmuştur. Opus 30'u izleyen birkaç eser –Opus 31 Piyano Sonatları, Opus 34 ve 35 piyano varyasyonları dizisi, İkinci Senfoni ve hepsinden de öteye Üçüncü Piyano Konçertosu– Beethoven'ın ilk dönem eserleri de dahil olmak üzere, onları on sekizinci yüzyıl sonundaki öncüllerinden keskin bir biçimde ayıran; neredeyse normal, halim selim ebeveynlerin yoldan çıkmış, donkişotvari çocukları olarak gösteren anlarla ve pasajlarla doludur. Bu eserlerde ton, anahtar ve müzikal malzemenin karakterinde ani ve haşin değişikliklere çok sık rastlanır; Üçüncü Konçerto'da anahtarların dizilimine bir bakın: Mi Majör yavaş hareketin öncesinde ve sonrasında Do Minör ilk ve son hareket gelir; daha önce de belirttiğimiz gibi yavaş hareket son bulup final başlarken Sol Diyez=La Bemol ses eşdeğerliğiyle kasten oynanır. İkinci Senfoni'de de aynı derecede yoğun kontrastlarla karşılaşırız; Beethoven'ın yazdığı en fırtınalı ilk ve son hareketler, erişilmez bir yumuşaklığı ve güzelliği olan yavaş hareketi çevreleyebilmiştir. Oysa ikinci dönemin başlıca bestelerinde, bu özellikler büyük ölçüde ortadan kaybolmuş, daha dengeli, olgun, zengin bir biçimde geliştirilmiş sanat eserlerinin içine yedirilmişlerdir.

Üçüncü Senfoni (*Eroica*)

Beethoven 1802 gibi erken bir tarihte, Opus 35 Mi Bemol Piyano Varyasyonları'nın –kendisinin deyişiyle "Prometheus" Varyasyonları'nın– eskizlerini tamamlarken Mi Bemol olası bir üçüncü senfoni için bazı fikirler karalamıştı.[2] Opus 35'le aynı anahtarda döngüsel bir eser için kaleme alınmış bu ilk fikirlerin doğruca Opus 35'in son final eskizlerinin ardından gelmesi, onlarla aynı eskiz defterinde yer alması, bu yeni planının doğrudan Varyasyonlar'dan tomurcuklandığı yönünde güçlü bir izlenim bırakmaktadır. Döngüsel bir eserin ilk üç hareketinin planını gösteren eskizlerde bir final bölümü yoktur. Eskizler, yavaş bir

giriş fikriyle başlar; sonra "seconda" (ikinci hareket) ibaresinin yer aldığı Do Majör bir Adagio gelir; onu, tonikte bir "Menuetto serioso" ile Sol Minör bir Trio için fikirler izler. Buradan hareketle Beethoven'ın final için bir fikir yazması gerekmediği; çünkü en başından beri "Prometheus" Varyasyonları'nın malzemesini yeni eserin finalinde kullanmaya niyetli olduğu gibi makul bir varsayımda bulunabiliriz; zaten aslında böyle olmuştur.

Yine buradan hareketle üçüncü senfoninin final bölümünü, planının kaynağı, Beethoven'ın diğer hareketleri tasarlarken sıçrama noktası olarak kullandığı sabit nokta olarak görebiliriz.[3] *Eroica*'nın finalinin aslında Opus 35 Varyasyonları'yla yakından ilişkili olduğu uzun süredir belirgindir.[4] Son hareketin, klasik varyasyon dizisinin daha katı biçimini (Opus 35'te genişletilmiş olarak mevcuttur) terk ettiği, bir isim veremediğimiz, harmanlanmış bir biçim olduğu da gayet iyi anlaşılmıştır. *Eroica*'nın finali, sonraki aşamalarda hareketin temel tematik malzemesini kuran geniş bir girişten (Opus 35'te bu şekilde belirtilmiştir) oluşur. Beethoven ilkin, piyano varyasyonlarında olduğu gibi temanın pesini kurar –buna kelimesi kelimesine "Basso del Tema" der– gerçekleştirilmesi gereken bir beklenti yaratır; sonra şık bir biçimde, üst çizgiden melodiyi ekleyerek bu beklentiyi gerçekleştirir. Bu sürecin tamamı, Beethoven'ın besteleme sürecinin küçük ölçekte bir aynası gibidir; anlaşılabilir bir pes ve melodiyi aşama aşama basit bir şarkı biçiminde bir araya getirmesiyle sanki dünyanın görmesi için tutulmuş bir aynadır. Bu hareket pekâlâ önce pesi sunduğu, sonra başka seslerle pes olarak işlediği, sonra ana temayla birleştirdiği bir doğaçlanmadan da doğmuş olabilir. Giriş, büyük bir temanın tedrici bir hazırlık sürecinin zirvesi olarak geldiği diğer örnekleri de haber vermektedir; Yedinci Senfoni'nin yavaş hareketi ile Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde "Neşeye Övgü"nün gelişi öncesindeki uzun ve karmaşık hazırlık, sonraki iki örnektir.

Eroica'nın finalinde bu tematik hazırlığı, tema ve pes üzerine bir dizi varyasyon izler; bunlar arasında iki fugato bölümü, bir Sol Minör Alla marcia, sonrasında da Mi Bemol Majör tonikte özel bir biçimsel ve armonik geri dönüş vazifesi gören uzunca, geniş ölçekli bir Poco andante yer alır. Andante, uzak armonik bölgelere dikkat çekici seferler düzenler; ilk hareketin ve muazzam yavaş hareketin kapanış bölümünün çok uzaklarda kalmış kıpırtılarının hatıralarını uyandırır. Sonraki eskizler

Beethoven'ın senfoninin finali üzerindeki çalışmalarının son aşamalarına, ancak ilk hareketlerin planlarını ayrıntılı bir biçimde çıkardıktan sonra, ama Opus 35'i hep bu projenin arka planında tutarak başladığını göstermektedir.

Beethoven 1803-4 kışında senfoni üzerinde tüm gün çalışmaya başladı. Eser artık kendisi ya da başkalarının elinden çıkmış önceki senfonileri solda sıfır bırakan bir uzunluğa ulaşmıştı. Tek başına ilk hareketin uzunluğu, neredeyse Haydn'ın ilk dönemine ait senfonilerin uzunluğu kadardı; Allegro con brio 3/4'lük yaklaşık yedi yüz ölçüden oluşuyordu ve bu sayıya serimin tekrarları dahil değildi; bu yedi yüz ölçü boyunca eser müzikal uzayın enginliklerinde dolaşıyor, çok çeşitli anahtarlardan geçiyordu. Eserin ilk basımında bestecinin uyarısı bulunuyordu: "Bu senfoni olağandan daha uzun olarak yazıldığı için, konserlerin sonundan ziyade başına yakın çalınmalıdır; çünkü çok geç dinlenirse, bir uvertürün, bir aryanın ve bir konçertonun arkasından gelirse dinleyiciler üzerinde bırakacağı etkiden bir şeyler yitirebilir."[5] Olağanüstü derecede uzun olan sadece ilk hareket değildir. Her hareket büyük bir ölçekte geliştirilmiştir ve her birinin kendine özgü kontrastları ve dolambaçları vardır; dört abidevi sütunun eserin tamamını yarattığı izlenimi uyandırmaktadırlar. Senfonin zaman aralığını hiç olmadığı kadar genişleten eser konser dinleyicilerinden görülmemiş derecede bir sabır ve konsantrasyon beklemektedir.

Eroica'yı çığır açıcı kılan şey, sırf destansı bir uzunlukta olması değildir. İlk harekete damgasını vuran müzikal fikirlerin bütünlüğü de en azından o kadar önemlidir. Burada Beethoven, başlangıca hareketin temel fikirlerini sunan küçük bir melodik aralıklar lugati yerleştirerek ilk hareketin temaları ve motifleri arasındaki ilişkileri yoğunlaştırmıştır (*W 19). Daha sonra aynı lugatten yararlanarak hareketteki diğer bütün temaları, motifleri, hatta geçişleri kurar; bunlar arasında gelişme bölümünde beliren yeni bir tema da bulunmaktadır. Sonuçta ortaya, aralarında ince bir ilişki bulunan bir fikirler zinciri çıkmış; bu zincir, bu uzun esere geleneksel yollarla sağlanamayacak bir birlik kazandırmıştır. Daha geniş bir anlamda değerlendirildiğinde Beethoven senfonik sonat biçiminin gelişme potansiyelinde de büyük bir artış yaratmıştır.

Serim iyi tanımlanmış altı bölüme ayrılır; bunlardan beşi kesin bir biçimde toniğe varan duygusal kadans pasajlarıyla kapanır (*W 20).

İstisna oluşturan üçüncü bölüm istikrarsız bir akora varan bir geçiş figürüyle başlar.[6] Serim tekrarında aynı geçiş figürü ve bölüm, dominant anahtardaki serimde sunulmuş bütün malzemenin toniğinde normal bir dönüş parçası olarak yeniden belirir. *Coup de théâtre* çok sonraya saklanmıştır.[7] Bir zirve noktası olarak koda kendi içinde beş kısımdan oluşur; ilk temanın yeni kontrpuanla tekrar ifadeleriyle başlar, gelişme bölümünden "yeni tema" geri döner; yine serimden başka figürler geri döner ve son olarak açılışta solo kornoyla başlayan üçlü akora dayalı temanın bir perorasyonu birinci kemanlardan ve alçak yaylılardan geçer, nihayet bütün azametiyle üflemelilerde ve trompetlerde belirirken, müzik hareketi sona erdirmesi beklenen büyük kadansa doğru yol alır.[8] Fakat tamamlanması gereken bir darbe daha vardır: Aniden üçüncü kısım *piano*, ters yönde bir hareketle geri döner; serim ve serim tekrarında olanın hemen hemen aynısıdır, ama daha önce hep olduğu gibi alçak yedinci notaya gideceğine tamamen gelip dominant yedinci notaya yerleşir; bu daha önce işitilen kararsızlık anlarının uzun vadede "karara bağlanmasına" hizmet eden bir varıştır (*W 21). Bu kararın bu kadar geç, hareketin son bulmasına yakın gelmesi, bu bağlantının yayıldığı sürenin büyüklüğünü gösterir. Beethoven bu bağlantıyı pasajın akıbetini azami gerilim düzeyinde tutmak için kullanmıştır; bükülmüş bir yay gibi olabilecek en son anda salıvermiştir.

İlk hareketteki bir başka önemli etken, devingen yoğunluğunun yanı sıra özellikle gelişme bölümündeki armonik yelpazesidir; bu gelişme bölümü, o zamana kadar yazılmış senfoniler arasında açık ara en uzun gelişme bölümüdür. Bu bölümde başka bir biçimsel anomali de bulunur; yeni bir tema ortaya çıkar; önce Mi Minör'de belirir, ardından Mi Bemol Minör'de, sonra da serim tekrarından önce gelen uzun dominant hazırlık bölümüne doğru yol alır. O biçimsel dönüş anından hemen önce, uzun bir hazırlıkla karşılaşırız; geçiş genişletilmiş dominant armoniyi uzatır, uzun süredir toniğin beklenmesiyle yavaş yavaş tırmanır. Yaylılar dominant yedinci akoru çalarken, ikinci korno tonikteki ilk temayla girer. Ortaya çıkan uyumsuzluk bizi kornonun iki bar önce girdiğine inandırır. Ries de tam olarak böyle düşünmüştür ve ilk provada "Kahrolası kornocu! Saymayı bilmiyor mu?" diye patlamıştır.[9] Bunun üzerine hatırladığı kadarıyla Beethoven neredeyse suratına bir tokat aşkedecek olmuştur. Aslında kornonun girişi yanlış değil doğrudur; baskın doku-

nan tonik uyumsuz dokunuşuyla görünürde gerilimi kırarken, aslında uzatır; sanki gerilim çok fazla olduğu için kornocunun dominantı kırıp geçmesi gerekiyordur. Beethoven'ın eskizleri bu pasajı birçok farklı biçimde işlediğini gösterir; baskın dominanta tonik bir armoni yerleştirme fikrinin önceden beri düşüncelerinin bir parçası olduğunu da gösterirler. Başka birçok ayrıntı, çatışan unsurların karara varma beklentilerini artırdığı, karara varmanın dramatize edildiği ya da ertelendiği geniş kapsamlı bir şemanın bir parçası olarak anlaşılabilir. Beethoven'ın ikinci dönemine özgü biçimsel tasarımın bu asli yönü, ilk zirvesine *Eroica*'nın birinci hareketinde çıkmıştır.

Yavaş hareket, perspektifi kahramanlık destanından trajediye, kahramanlığın portresine değiştirir. 1802 eskizinde yavaş hareket Do Majör bir Adagio olarak görülür; ama 1803-4 tarihli "Eroica Eskiz Defteri"nde bunun yerini uzunca bir Cenaze Marşı almıştır. Bu plan değişikliği açıkça Beethoven'ın eserin tamamının "kahramanlık" kavrayışını genişletmesine denk düşüyordu; eskiz defterinde de cenaze müziği bütünün ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Nihayetinde ortaya çıkan sonuç son derece ciddi Do Minör "Marcia funebre" olmuştur. Ders kitaplarındaki hiçbir biçimsel şema bu geniş harekete uymaz; fakat hareketin geniş ölçekli ifadesi, karşı ifadesi, dönüşü Beethoven'ın geniş yavaş hareketlerinde o zaman gözlenen örüntülere gayet uygundur.

1. Birinci kısım, Do Minör, 1-68 (Cenaze Marşı)
2. İkinci kısım, Do Majör, 69-104 ("Maggiore")
3. İlk temanın yeni fügsel eklemeler ve işlemelerle Do Minör kısmen geri dönüşü, 105-172.
4. Do Minör ilk bölümün kısaltılmış tekrarı; tema obua ve klarnetle geçirilir, yaylılarda inatla tekrarlanır, 173-209.
5. Koda, La Bemol başlar ve Do Minör kapanır; sonunda ilk tema parçalanır.

Senfoninin tamamı için, sıralamayla ilgili ve metaforik çok çeşitli anlatılar ileri sürülmüşse de bunların hiçbiri tam anlamıyla tatmin edici değildir. İçlerinde en korkuncu da Paul Bekker'in fikridir. Bekker, aslında Beethoven yavaş harekette ölmüş kahramanın yasını tuttuğu ve üçüncü harekette de kahramanı hayata döndürdüğünden icracıların, iç kısımda-

ki bu iki hareketin sıralamasını tersine çevirebileceğini ileri sürmüştür![10] Berlioz, eserin tamamı için, "Müzikte, kederin böyle tutarlı bir biçimde, bu kadar saf bir biçim ve bu kadar asil bir ifade alabildiği pek az örnek biliyorum," yorumunda bulunmuştur.[11] Beethoven'ın kederin bu biçimde temsil edilmesini amaçladığı, yavaş hareketin bir öncülünde, 1800'de yazılan Opus 26 Piyano Sonatı'nda yer alan La Bemol Minör "Marcia funebre per la morte d'un eroe"de ["Bir Kahramanın Ölümü İçin Cenaze Marşı"] açıkça ortaya çıkmıştır. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Eroica*'daki yavaş hareketin, Paer'in Viyana'da 1801'de sahnelenen *Achille* operasından, yine Do Minör bir parça olan cenaze marşından alındığı sık sık ileri sürülmüştür.[12] Arada gözle görülür bir paralellik vardır, fakat bu değer verilemeyecek kadar sınırlı bir paralelliktir; çünkü Paer'in marşı Beethoven'ın hayal gücü geniş hareketinin yanında, gezgin ile üstat, operavari bir marş ile bu büyük senfonik Adagio arasındaki farkı dikkate aldığımızda bile hayli basit kalmaktadır.

Her halükârda Beethoven'ın zihninde bu hareketi yazarken kılavuz bir kavram olarak bir "tablo" vardıysa, bu tablo mezarına götürülen düşmüş bir kahraman için çalışan yavaş yürüyüş marşıydı; hareketin başında ve sonunda yer alan üçlemeli davul vuruşlarından bu kadarı açıktır. Hareketin sonunda temanın çözülmesi, birkaç yıl sonra *Coriolanus*'un sonunda olduğu gibi, kahramanın kelimenin tam anlamıyla öldüğü anlamına gelmez; yas ve kederin, temanın artık tam olarak tekrarlanamayacağı, kırık dökük fısıltılara dönüştüğü aşamaya ulaştığı anlamına gelir.

Beethoven'ın bütün eserleri arasında Üçüncü Senfoni, son başlığı, karakteri ve büyüklüğü sayesinde, "kahramanlık üslubu" mefhumunun ve 1803 ile 1812 arasında kalan yılların "kahramanlık dönemi" olarak adlandırılmasının ardındaki kaynak olmuştur.[13] Sonuçta koca bir dönem, bu kalıba uymayan ve açıkça kahramanca olmayan, yine de bu dönemin temel ürünleri arasında yer alan eserlere yüksek bir değer biçilmesi pahasına dikkat çeken bir parçası yüzünden bu şekilde adlandırılmıştır. Buna göre, "kahramanlık" terimini Beethoven'ın bu döneme ait olan eserleri için asli, fakat tamamen hâkim olmayan estetik bir terim olarak almak, "kahramanlık üslubu"nu, Beethoven'ın enstrümantal müzikte, hatta operada izlemekte olduğu çeşitli modellerden yalnızca biri olarak görmekte serbest kılacaktır.[14]

Kaçınılmaz olarak "kahraman" ve "kahramanlık" yüzyıllar içinde anlam bakımından büyük değişikliklere uğramıştır. Bizim karamsar, özbilinçle postmodern ve kesinlikle kahramanca olmayan çağımızda, on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları ve yazarları için "kahraman"ın portresini kendi gücüne dayanan erkek bir savaşçı, erdemi bütün engelleri aşmak ve gerekirse varlığını adadığı dava için ölmek olan cesur adam olarak çizmenin ne anlama geldiğini pek kestiremeyiz. Zaman zaman yaratıcı bir sanatçı geleneği kırar ve bir kadını kahraman rolüne yerleştirir. Beethoven'ın ahlaki ciddiyeti, gerçekçiliği, operaya özgü olağan yapaylıktan yoksunluğu nedeniyle kabul ettiği bir konuyla ilgili olan *Leonore*'da aslında iki karakter vardır. Biri, esir düşmüş kocası Florestan'ı kurtarmak için kılık değiştirerek hayatını tehlikeye atan, operaya adını vermiş cesur karakterdir. Diğeri ise siyasi baskıların kurbanı olan, tahammül etme kahramanlığını gösteren, işkence ve açlık karşısında stoacı bir direniş gösteren, kurtulma umuduyla hayatta kalan Florestan'dır. Beethoven'ın kişileşmiş "kahramanları"nın çoğunun (hepsi de ikinci dönem eserlerindedir) erkek olması, özellikle de *İsa Zeytin Dağı'nda*'daki İsa, Florestan, Coriolanus, Egmont gibi acılara katlanan erkekler olmaları, onun içinden geçtiği döneme uyuyordu. Beethoven'ın cenaze marşlarında ölümünün yası tutulan ve *Eroica*'da göklere çıkarılan isimsiz figür soylu idealler için savaşmış olduğu düşünülen "büyük bir adam"dır; yayınlanmış başlığının da söylediği üzere senfoni böyle bir kahramanın "hatırasını anmaktadır." Erdemin cisimleşmesi olarak eril kahraman imgesi, Beethoven'ın yaşadığı dönemin sosyal kültürüne işlemişti; bu eseri gerçek tarihi bağlamına benzer bir şey olarak görme yönünde ciddi bir girişimin bu imgenin konuyla ilgisine kabul göstermesi gerekir. Bu senfoni, Beethoven'ın "kahramanlık" üslubunun, dahası "Beethoven'ın kahramanı"nın kökeninde yer aldığından, bu terimi Beethoven'ın anlayacağı şekilde kavramamız gerekir.

İlkin *Eroica* teriminin, Ekim 1806'da yayınlanması öncesinde bu senfoniyle ilgili olarak kullanıldığı ya da bilindiği yönünde bir kanıt bulunmamaktadır.[15] İkincisi, Beethoven *Eroica* terimini 1806'da şu şekilde kullanmıştır: "Sinfonia eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo..." ["Kahramanlık Senfonisi... büyük bir adamın hatırasını anmak için bestelenmiştir..."] Özetleyecek olursak, senfoninin başlığı ve ithafıyla ilgili olarak bilinen gerçekler şunlardır:

- 22 Ekim 1803. Ries, Bonn'daki Simrock'a şunları yazar: "Senfoniyi sana 100 dükaya satacak. Kendi ifadesine göre şimdiye kadar yazdığı en büyük eser. Beethoven kısa süre önce bana çaldı; inanıyorum ki bu eserin icrası yeri göğü inletecek. Senfoniyi Bonaparte'a ithaf etme konusunda endişeli; etmezse, Lobkowitz altı aylığına ister de bunun için 400 düka verirse, eseri Lobkowitz'e ithaf edip başlığını 'Bonaparte' koyacak."[16]
- 18 Mayıs 1804. Dikkatle seçilmiş Fransız Senatosu'nun, Fransa Cumhuriyeti hükümetinin, babadan oğula geçecek bir imparatorluk olarak Napoléon'a teslim edildiği; kendisinin imparatorluk sarayı kurmakta serbest olduğu yönündeki ilk açıklaması.[17]
- 26 Ağustos 1804. Beethoven senfoniyi Breitkopf & Härtel'e önererek "senfoninin başlığının aslında Bonaparte" olduğunu yazar.[18]
- 2 Aralık 1804. Napoléon, Nôtre-Dame'da Papa VII. Pius'un ellerinden imparatorluk tacını giyer ve sıkıca başına oturtur; ardından özgürlük ve eşitliği her şeyin üstünde tutacağına yemin eder. Fransa'da bu gelişmeleri yakından izleyen biri daha sonra, "O günlerde devrim tarihi bize, Yunanlılar ve Romalıların tarihi kadar uzaktı," diye yazmıştır.[19]
- 2 Aralık 1804'ten bir süre sonra. Beethoven eserin kendisindeki kopyasında "başlığın Bonaparte" olduğunu ifade eden kelimelerinin üstünü çizer. Fakat başlık sayfasının altına kurşunkalemle yazılmış "Bonaparte üzerine yazılmıştır" mesajını dokunmadan bırakır.[20]

Ağustos 1804 ile Ekim 1806 arasındaki yolda soğuk rüzgârlar eser; kimi siyasi, kimi neredeyse psikolojik birçok varsayıma rağmen, elimizde Beethoven'ın eserin yayınında kullandığı son sözlere nasıl ulaştığını gösteren mektuplar ya da belgeler yoktur. Elimizdeki tek bilgi 1806'da yayınlanan kısımlarda "Sinfonia eroica"nın son başlık olarak kullanıldığıdır. Eser, Prens Lobkowitz'e ithaf edilmiştir; başlıkta hiç kimsenin adı yoktur, tabii ki Bonaparte'ın adı da yoktur; alt başlıkta da "senfoninin büyük bir adamın hatırasını anmak" için bestelendiği söylenmektedir. Böylece nihai başlık bütün kimlikleri açık bırakmıştır. Muhtemelen kasten birden fazla yoruma açıktır. Bir yandan dönemin siyasi bağla-

mında kendi kendisini imparator ilan etmesi öncesindeki Napoléon'a atıfta bulunduğu düşünülebilir. Fakat kelime seçimi, başlığı daha soyut bir düzeye de taşır; bu düzeyde eserin konusu belli bir birey değil, "büyük bir insanın hatırası" fikridir. Eseri bir mersiye olarak görmeye, bir kahramanı anmanın ne demek olduğunun sembolü olarak almaya davet ediliriz. Bu yüzden nihai başlık senfoninin tamamının genişliğini, azametini ve ifade gücündeki asaleti gösterirken, altbaşlıkta "büyük bir insanın hatırasının anılması" göndermesi doğrudan cenaze marşına atıfta bulunur. Bunun anlamı da eserin bir kahramanın hayatından sahneler sunmak yerine kahramanlık fikri üzerine, kahramanın ölümü de dahil, incelikle işlenmiş bir dizi perspektif sunmasıdır.[21]

Bu açıklama, dönemin başat figürü olarak Napoléon etrafında yaratılan sanat ve sembolizmin büyük bölümünde somutlaşan bakış açısına gayet iyi uymaktadır. Klasik olanın kucaklanması, sıfırdan başlayan Korsikalıyı hem yüceltmiş hem de ona Sezar ve Augustus'tan ödünç alınan efsanevi bir hava katmıştır. Napoléon böylece, kendilerini Roma İmparatorluğu'nun vârisleri olarak hayal eden Kutsal Roma imparatorlarının asırlar boyunca peşinden koştuğu meşruiyet arayışını taklit edip sürdürüyordu. Aslında 1804'te kendisini imparator ilan ettiğinde, bu eylemi doğrudan Avusturya İmparatoru'nun bu unvan üzerindeki hak iddiasını tehdit etmiş, II. Franz bu yüzden Napoléon'un hamlesine karşılık vererek derhal Avusturya İmparatoru olarak yasal statüsünün tanınması talebinde bulunmuştu.[22] Amerikan ve Fransız devrimlerinin ruhuyla daha demokratik bir çağın geleceğine dair liberal umutlar, çifte darbe almıştı.

Genel bir güç ve otorite iddiasında bulunan bu yeni Fransız hükümdarının doğuşu, sanatçılar ve entelektüeller Napoléoncu büyünün etkisi altına girdikçe mobilya ve giyim kuşam dahil el sanatları, resim, mimarlık ve heykelde emperyal bir üslubu güçlendirmişti. Başlıca imaj kurucu, Napoléon'un "Baş Ressamı" Jacques-Louis David'di; kendisi yola bir devrimci ve Robespierre'in dostu olarak çıkmıştı. David daha sonra Napoléon'un maiyetine katılmış ve dünyaya dönemin hayatına benzermiş gibi anlaşılan antik sahneler eşliğinde bir yönetici olarak imparatorun canlı imgelerini sunmuştu.[23] David'in neoklasik damarı Devrim öncesi döneme uzanıyordu; fakat Devrim'in en ışıltılı günlerinde tavırlar ve giyim kuşam itibarıyla antiklerin taklidi doğrudan başlıca

Fransız ressamların eserlerine akmıştı. David, klasikleştirme yönündeki bu dönemeci hepsi de 1780 öncesinde yapılmış *Andromak'ın Kederi, Horatii'nin Yemini, Sokrates'in Ölümü* ve *Brutus* gibi alegorik eserlerinden bile önce almıştı. Daha sonraları Napoléon'un hizmetindeyken *Sabinelerin Tecavüzü* ve *Leonidas Thermopylae'de* adlı tablolarını yapmıştı. Heykeltraş Antonio Canova aynı temaların birçoğunu figüral eserlerinde uygulamış, *Aşk ve Ruh*'ta klasikleri taklit etmiş ve Pauline Bonaparte'ı yatağında Venüs olarak erotik bir biçimde tasvir ederek Napoléon'un himayeci teknesinden beslenmişti. Canova, Washington'ın toga giymiş bir halde Kongre'de konuşma yaparkenki bir heykelini yapmayı bile düşünmüştü.[24]

Klasik modellere yönelen bu büyük heyecan dalgası, Beethoven'ın kahramanlık kavrayışının ideolojik arka planını beslemiştir. Beethoven, aslında sağırlığının kariyerini tehdit ettiğini hissediyor, bunu aşma kararlılığı gösteriyordu ve aslında bunu başarabilmişti, ama bahsettiğimiz heyecan dalgası, Beethoven'a bazı eserlere girişme gücünü vermekte sağırlığı kadar önemli bir rol oynamıştır. Besteci "kahramanlık"ta dönemin başat kültürel akımlarından birini mükemmel bir biçimde yankılayan; kendisinin hem son derece bireysel hem de Avrupa'yı kasıp kavuran estetik duyarlılıklara uyumlu, bunları temsil eden bir sanatçı olmasını sağlayan estetik bir model görüyordu. Dolayısıyla *Eroica* Senfonisi sadece onun engelleri aşma yetisine dair şahsi bir ifade olarak görülmemeli; "kahramanlığa" adanmış bir eser olduğu kadar kahramanların Yunan ya da Romalı kahramanlar olduğu kısmen klasik bir fikir olarak da düşünülmelidir. Plutarkhos'un *Paralel Hayatlar* adlı kitabında betimlediği, Beethoven'ın teslim olup kabullenmeyi öğrendiğini söylediği kişiliklerdir bunlar.

Eroica'nın kahramanı tek bir kişilik değil, farklı tiplerde ve farklı durumlardaki kahramanların bir bileşkesidir. Eserin ilk hareketinde kahramanlık ruhsal bir azamet, çatışma ve asalet uyandıran müzikal imgelerle hissedilir; yavaş harekette düşmüş bir kahramanın yası tutulur ve o kahraman son istirahatgâhına getirilir; Scherzo'da ve hepsinden de önemlisi Trio'da kornoların savaş çağrısında bulunduğunu işitiriz, bir de sonda "tuhaf bir ses" duyarız, senfoninin açılış fikirlerindeki kromatik gizeme geri dönülmüştür.[25] Final bölümünde ise doğrudan eserin atası olan balede dünyaya bilgeliği, sanatları ve bilimleri getiren "Prometheusvari"

bir kahraman canlandırılır. Heinrich Schenker gibi sert müzik kuramcılarına göre kahraman Beethoven'dır. Eserin bağlamıyla ilgili sonraki tartışmalar kabarıp gitmiştir; *Eroica*'nın Beethoven'ın sağırlığa verdiği karşılığın şahsi ifadesi olduğundan tutun, eserde tek bir bireyin hayatı ve ölümünün resmedildiğine varıncaya kadar birçok şey söylenmiştir.

Ries, Beethoven'ın Birinci Konsül olarak Napoléon'u takdir ettiğini söylediğinde, "Beethoven ona çok büyük bir saygı duyuyor *ve onu büyük Roma konsüllerine benzetiyordu* [italikler bana aittir]" diye eklediğini de hatırlamalıyız.[26] Beethoven'ın klasiklere beslediği aşk Homeros'a da uzanıyordu; onu Goethe ve Schiller'in yanma, en sevdiği yazarlar arasına yerleştiriyor, Homeros'u sadece Almanca okuyabildiğine yanıyordu.[27] Homeros, Beethoven'ın yazdığı başka mektuplarda ve Sohbet Defterleri'nde de karşımıza çıkar; günlüğüne *Odysseia* ve *İlyada*'dan pasajlar kopyalamıştır. Plutarkhos'a gelince; Beethoven'ın ona göndermeleri hep *Paralel Hayatlar*'dan öğrendiklerine duyduğu hayranlığın kalıbına dökülmüştür; besteci bu abidevi biyografi koleksiyonuna döndüğünde, kuşkusuz antik dönemin seçkin kişilerinin hayat karşısındaki tavırları üzerine düşünüyordu. J. R. Schultz 1824'te Beethoven'a yaptığı ziyareti anlatırken "Antiklerin büyük bir hayranı. Homeros'u, özellikle de *Odysseia*'yı ve Plutarkhos'u başka herkese tercih ediyor; diğerlerinin yerine yerli şairleri, Schiller ile Goethe'yi inceliyor," diye yazmıştı.[28]

Dördüncü Senfoni

Birçok yazar ve dinleyici Dördüncü Senfoni'yi bir gerileme olarak görür ve bundan daha fazla yanılamaz. *Eroica* senfoni alanını genişlettiğinden, Beethoven'ın ondan sonra gelen dört hareketli senfonisi kaçınılmaz olarak onunla kıyaslandı; işin erbapları Beethoven'ın *Eroica*'yı yakalamaya mı çalıştığını, yoksa zemin mi değiştirdiğini anlamak için uzun süre, yoğun bir çabayla bu eseri incelediler. Beethoven'ın daha küçük bir ölçeğe dönmeye, uzunluğu ve yoğunluğu kısmaya; daha küçük bir çerçeveyi incelikle, eylemle ve lirizmle doldurmaya karar vermesi, paradoksal olarak destansı kahramanlık modelinin olası birkaç estetik alternatiften yalnızca biri olduğunu göstererek, yeni senfonik çerçevesini biraz daha genişletmeyi amaçladığını gösteriyordu.

İlk farklılık, ölçek farklılığıdır. Dördüncü Senfoni'nin dört hareketi de *Eroica*'nın hareketlerinden daha kısadır. İkinci Senfoni'de olduğu gibi, ilk hareket armonik olarak maceracı ama artık kasten yavaş akan Adagio bir girişle açılır; Si Bemol Majör'le Si Bemol Minör'ü karıştıran Adagio'nun ikinci yarısında uzaklara uzanan bir ses değişimi şemasını uygulanır, Sol Bemol ses olarak eşdeğeri Fa Diyez'e dönüşerek farklı sonuçlar doğurur; sonra Adagio dominanta kayarak Allegro ana bölümün yolunu açar.[29] Si Bemol sesiyle Sol Bemol sesinin aralıksal ilişkisi eserin tamamında rol oynar, her harekette farklı biçimlerde belirir. İlk hareketin serimi, birbiriyle kontrast oluşturan bir dizi kuvvetli temayı başlatır; ritmik olarak profili çizilen temaların birbiri ardına sahneye çıktığı bir sıralamadır bu. Gelişme bölümünde devingen malzemenin dikkat çekici bir biçimde işlenmesinin ardından, serim tekrarı için yapılan uzun hazırlıkta hareketin en çarpıcı pasajlarından biri gelir. Armoni dominantta uzunca bir süre kalacağına, serim tekrarının başlamasından epey önce toniğe, Si Bemol Majör'e yerleşir. Timballer tonik sesi, Si Bemol'ü uzun bir süre seslendirirken yaylıların yavaş yavaş, baştan beri öne çıkan vurgusuz tempolu figürlere dayanan bir kreşendoyu hazırlamasıyla tonik armoni kurulur. Bu bütünün yavaş yavaş sesi yükselerek zirveye çıkar; tonik armoni yerini yüksek sesli toniğe bırakır ve bir anda, hepsi de tek bir tonik armoni üzerinde gerçekleşen engin bir olaylar akışının bir parçası olarak tekrar anı gelir.

Bu eserde temel koşul, *Eroica*'da olduğu gibi senfonik düşüncenin düşünsel, mantıksal ve gelişimsel yönünden çok çok daha fazla, çeşitli hızlarda doğrudan jestsel eylemde bulunmaktır. Üçüncü Senfoni'yle karşılaştırıldığında Dördüncü Senfoni'nin bu yönüne dair kilit önemde bir nokta, eserde fügsel yazımdan tam anlamıyla kaçınılmış olmasıdır; eser, tek bir fikre dayanan kontrpuansal bir yoruma yer açmak yerine, her harekette yeni, ritmik olarak gayet iyi tanımlanmış fikirlere doğru hareket ederken buna kelimenin tam anlamıyla zamanı yoktur. Anlaşıldığı üzere fügsel yazımın yokluğu tek sayılı senfonilerin (3, 5, 7 ve nihayet 9) tersine çift sayılı senfonilere (4, 6 ve 8) damgasını vurmuştur. Çift ve tek sayılı senfonilerin estetik ikiliği burada başlar.

İkinci bir farklılık, enstrümanlarla ilgilidir. Beethoven Dördüncü Senfoni'de Mozart'ın son dönemlerine ya da Haydn'ın orkestrasına geri dönmüştür: bir flüt, her zamanki gibi çiftler halinde diğer üflemeliler, iki korno (*Eroica*'da üç tane vardır), trompetler, timballer ve yaylılar.

Üflemeli yazımı yeni orkestral renkler getirmiştir: Adagio girişteki fagot solosu, ilk harekette klarnet ile fagotun kanonu, yavaş harekette Schumann ve Brahms'ı haber veren üflemeliler için yazılmış güzel pasaj ve yine finalde fagot için yazılmış virtüözce pasaj gibi. İlk harekette dramatik bir etken olarak timballerin belirdiğini daha önce belirtmiştik; fakat timballer yavaş harekette ve Scherzo'da da aynı derecede önemli bir rol oynar.

Dördüncü Senfoni zarafeti, enerjisi, hafifliği, hassasiyetle dengelenen kuvvetler arasında tanrısal bir oyun olduğu hissiyle öne çıkar. Dördüncü Senfoni'ye yakınlığı, kendi enstrümantal tarzının ışığında değerlendirildiğinde çok doğalmış gibi görünen Schumann, bu eserin Beethoven'ın senfonileri arasında "Yunanlıları andırır incelikte" bir eser olduğunu söylemiştir.[30] Büyük bir inceliğin ritmik, melodik, armonik yönleri eserin her hareketine yerleşmiştir. Ara sıra bazı pasajlarda Theodor W. Adorno'nun deyişiyle zamanın sanki durduğunu hissediriz; "ileri geri gidip gelirlerken pasajlar zamanın sarkacı olup çıkar."[31] İlk harekete, Scherzo'ya ve final bölümüne farklı hareket hızları ve enerjileri hâkimdir; Adagio düşünsel güzelliğin hükmü altındadır. Hislere seslenen yavaş bir Rondo olan yavaş hareket, keskin bir biçimde tanımlanmış ritmik figürlerle esip geçen güzel melodik çizgiler arasındaki kontrastlarla dolu, Romantik tarzda, ifade gücü yüksek, majör bir orkestral Adagio'yu başlatır. Bu hareketin soyundan gelen eserler arasında Schumann'ın "Bahar" Senfonisi'nin üçlü ölçüdeki yavaş hareketleri ile Brahms'ın Birinci Senfonisi de yer alır.

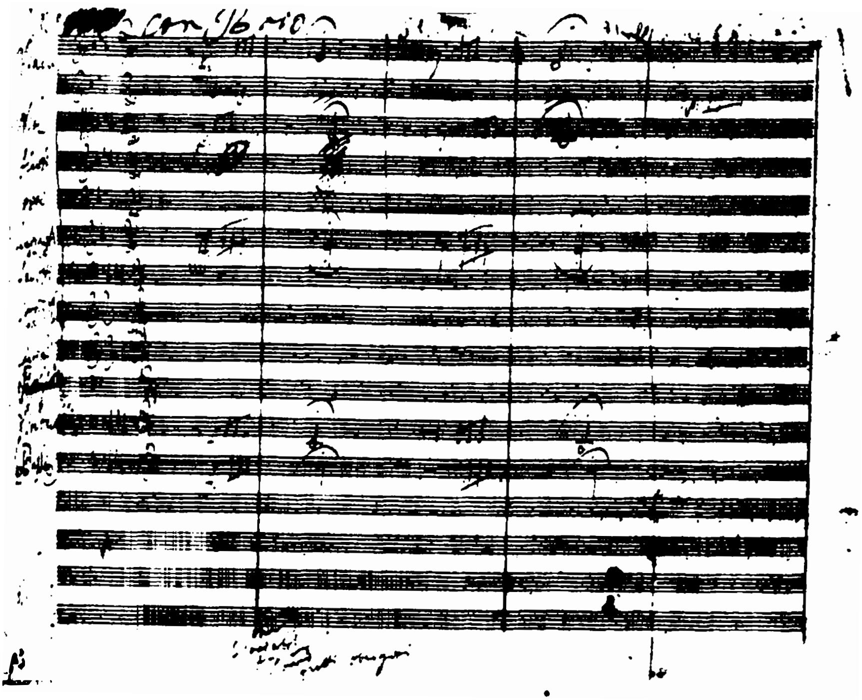
Scherzo, Beethoven'ın daha sonra orta dönemine ait birkaç eserinde izlediği biçimsel olarak yeni bir yol açar. Üç yerine beş kısımdan oluşur; normal Scherzo-Trio-Scherzo da capo biçimi uyarınca Scherzo'ya bir kere daha dönülür. Scherzo temasındaki senkop bir başka Si Bemol Majör eser olan Opus 18 No. 6'nın Scherzo'sunu hatırlatır; üflemelilerin hâkim olduğu Trio'nun yaylıların hâkim olduğu Scherzo'yla hafif kontrastı da Haydn'ın son dönemlerini akla getirir; Haydn'ın bu anahtardaki son senfonileri, No. 98 ile No. 102 Beethoven'ın aklından çok da uzakta olamazdı. Fakat eser tümüyle Beethovenvaridir; yavaş hareketi ve Scherzo'yu sona erdiren şaşırtıcı jestlerde olduğu kadar Beethovenvari olamaz: bunların her ikisi de sakin kadanslarla değil, güçlü *fortissimo* darbelerle son bulur.

Neredeyse başından sonuna kadar akan on altılık notalardan oluşan kesintisiz bir hareket Beethoven'ın senfonik finallerine mizah ve muzipliği geri getirir; bu bakımdan ve başka bakımlardan final bölümü Birinci Senfoni'nin 2/4'lük finalini geride bırakır. Açılıştaki dört notalık figürün bir gelişme konusu olabileceği, kendi başına şaşırtıcı bir şey olarak gelmemelidir; fakat daha sonra bu figürü gösteren ışık ve gölgeler erişilemez bir hayret kaynağıdır. Aslında *Leonore*'un ana eskiz defterine ait olan yapraklara 1804 gibi erken bir tarihte karalanmış bazı eskizler, senfoni için karalanan ilk fikirlerin neler olabileceğini göstermektedir.[32] Hız ve temponun senfoniye hâkim bir önemi olduğu dikkate alınr; Allegrolarda kontrast oluşturan hızlara ve Adagio'da lirikliğe odaklanılmasının ışığında bakılırsa Beethoven'ın *Leonore* üzerinde çalışırken bunları düşünmüş olabileceği akla gelebilir; sanki senfoni, Beethoven'ın opera üzerindeki çalışması sırasında sahne zamanıyla ilgili bilincinin yükselmesinden ipuçları almış gibidir.[33] O zamanlardan kalan defterler kayıp olduğundan, Dördüncü Senfoni'nin doğuşuyla ilgili çok fazla şey bilmiyoruz; fakat Beethoven 1805 sonbaharından 1806'nın ortalarına opera üzerindeki çalışmalarını bitirene kadar senfoniye tam anlamıyla yoğunlaşmamıştı. Eylül 1806'da Opus 59 Kuartetleri ve Dördüncü Piyano Konçertosu'yla birlikte senfoniyi de Breitkopf'a sunacaktı.

Beşinci ve Altıncı (*Pastoral*) Senfoniler

Beethoven 1807-8'de yeni senfonik projeler üzerinde çalışmaya döndüğünde, Dördüncü Senfoni basıma hazırlanıyordu; *Eroica* da kısa süre önce, Ekim 1806'da yayınlanmıştı. Yaratıcı enerjisinin sürekliliğini koruduğu bu uzun dönem boyunca Beethoven, son senfonisini tamamladıktan sonra bir-iki yıl içinde yeni bir senfoni üzerinde çalışmaya başlama uygulamasını sürdürdü; bir önceki eseri basılıp Avrupa çapında yavaş yavaş tanınıp, icra edildiği sırada, kendisi yeni bir senfoniye başlamış olacağını bilirdi.

Eroica'dan beri çeşitli kategorilerde yeni eserlere imza atmıştı. Bunlar arasında en fazla zamanını alan 1805 ve 1806 tarihli iki versiyonu, Do Majör uvertürünün daha sonra No. 2 ve 3 olarak tanınacak olan iki versiyonuyla *Leonore* olmuştu. Beethoven üç piyano sonatı, Dördüncü



Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'nin imzalı versiyonu, açılış sayfası. (Staatsbibliothek, Berlin)

Piyano Konçertosu, Opus 59 Kuartetleri'nin yanı sıra, *Eroica* ile Beşinci Senfoni arasında bir köprü oluşturan *Coriolanus* Uvertürü'nü de tamamlamıştı. 1807 ve 1808 döneminde bir seferde bir senfoni planlamama, aynı anda iki senfoniye birden başlama kararına varmıştı. Güçlü bir biçimde çizilmiş tekilliklerine rağmen Beşinci ve Altıncı Senfoniler başından beri çeşitli biçimlerde bir çift oluşturmuşlardır; artık gözle görülür farklılıklarından daha fazla dikkat çeken benzerlikleri bir yazarın deyişiyle "üslup ve karakterin yanı sıra, anlatısal tasarının çeşitli yönleriyle ilişkilidir." "'Waldstein' ve 'Appassionata' sonatları gibi Beşinci ve Altıncı senfoniler de birbirini tamamlayan ayrı müzikal dünyaları temsil eder."[34] Ben bu sözlere, bu iki dünyanın, yakınlıklarına rağmen farklı hızlarda hareket eden sistemlere ait olduğunu ekleyeceğim. Bu iki müzikal dünyanın müzikal zamanla ilişkileri tümüyle farklıdır.

Kronoloji ve senfonilerin doğuşu itibarıyla, Beethoven Beşinci Senfoni üzerindeki ana çalışmasına Altıncı Senfoni'ye girişmeden önce baş-

lamış gibi görünmektedir. *Eroica* eskiz defterinin son sayfalarına, daha 1804'te Beşinci Senfoni'nin nüve halindeki bir planını karalamıştır; dolayısıyla Beşinci Senfoni'nin gebelik süreci kabaca dört yıl sürmüştür. Nottebohm'un eskiz defterinden parçaları yayınlaması sonrasında bu fikir Beethoven literatürüne girmiş, o zamandan beri de popüler bilgi birikiminin bir parçası haline gelmiştir.[35]

Fakat Beethoven'ın Beşinci Senfoni üzerindeki çalışmasının çok büyük bir bölümü 1807 ve 1808'in başında gerçekleşmiş; bunu 1808 yılının baharı ve yazında Altıncı Senfoni'yi bestelemesi izlemiştir. Her iki senfoninin prömiyeri de (numaraları ters verilmiş bir halde) Beethoven'ın 22 Aralık 1808'de yardım amacıyla Theater an der Wien'de düzenlediği bir konserde yapılmıştır; bu konser Beethoven'ın iki senfoninin prömiyerini aynı anda yapıp kontrastlarını doğrudan ortaya koyduğu tek konser olmuştur.

Senfonilerin benzerlikleri arasında enstrümanların sayıları artırılarak toplu halde kullanımı yer almaktadır. Beşinci Senfoni'de final bölümüne üç trombon, pikolo ve kontrbas eklenerek üflemelilerin ses hacmi ve perde yelpazesi genişletilir. Altıncı Senfoni'de ilk iki harekette sadece orkestral üflemeliler, yaylılar ve kornolar kullanılır; ama trompet ya da timbale yer verilmez; Scherzo'da iki trompet daha eklenir; dördüncü harekette (Fırtına) bir pikolo, iki trombon, timballer eklenir ve trombonlar (pikolo ve timballer değil ama) sessiz finale saklanır. Her iki eserde de final hareketleri (Beşinci'de iki, Altıncı'da üç hareket) süreklidir, hiç duraklama yapılmadan bir hareketten diğerine geçilir. Her iki senfoninin ilk hareketinde de 2/4'lük ölçü kullanılır (şimdiye kadar bunun yapıldığı iki senfoni yalnızca bunlardır) ve her ikisi de dominantta bir fermataya varan kısa bir cümleyle açılır. Beşinci Senfoni'de yavaş hareketin temposu 3/8'lik Andante con moto'dur; Altıncı Senfoni'de yavaş hareketin ("dere kenarı sahnesi") temposuysa 12/8'lik Andante molto moto'dur. Tesadüfe bakın ki Dördüncü Senfoni'deki ifade gücü yüksek Adagio'nun ardından, Dokuzuncu Senfoni'ye kadar hiçbir senfonide gerçekten yavaş olan bir yavaş hareket yoktur; yavaş hareketlerin hepsi de ya Andante'dir ya da daha hızlıdır. Beethoven senfonik yavaş hareketin oranlarını artırıp onu daha karmaşıklaştırırken öyle görünüyor ki daha uzun olmasının bir ölçüde daha etkin, hızlı tempolarıyla telafi edilebileceğini düşünmüştür.

Gelgelelim bu senfonilerin benzerliklerine rağmen, farklılıkları bugün bizim için hâlâ daha önemli olduğu gibi, Beethoven'ın çağdaşları açısından daha da önemliydi. Beşinci Senfoni'nin ardındaki temel yaratıcı fikir, Beethoven'ın o dönemde artık ünlenmiş "Do Minör ruh halinin" yeni bir biçimde dramatize edilmesi gerektiğiydi. Beethoven sanki ilk harekette malzemesinin üstünü görünmez bir çatıyla kaplamış; ilk iki ölçüyle bütünü bağlamayı öngören ünlü "motto"yu kullanarak ilk hareketi görülmemiş bir sıkıştırmaya maruz bırakmış; sonra ilk iki ölçüdeki bu motifi sonraki hareketlerde farklı kılıklarda kullanmıştır. Esere hâkim olan motto, ritmik ve armonik sıkıştırma, senfonik alanda dinleyicilerin o zamana kadar tanımadığı trajik bir gücü açığa çıkaran ilk hareketin ardındaki kuvveti yaratır. Dinleyiciler tıpkı 1787'de Schiller'in *Haydutlar*'ıyla sarsıldıkları gibi, şimdi de biraz aynı şekilde Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'yle sarsılıyorlardı.

Beşinci Senfoni

Romancı ve eleştirmen E. T. A. Hoffmann, Beşinci Senfoni'ye ilişkin 1810 tarihli değerlendirmesinde, Beethoven'ın enstrümantal müziğinin iki büyük selefinin, "bize bu sanatı tüm görkemiyle ilk kez gösteren" Haydn ve Mozart'ın enstrümantal müziklerine dayandığını söyleyerek o zamanlar geçerli olan görüşü dile getirmişti.[36] Hoffmann, yazılarının yansıttığı tamamen Romantik bir ruhla, artık Haydn'ı "neşeli" bir klasik olarak kabul ediyordu; Haydn'ın müziği "sevgi ve... mutluluk doluydu; ... ama onda ıstıraba, acıya rastlanmıyordu." Mozart ise "bizi ruhlar âleminin derinlerine götürür. Korku bizi sarıp sarmalar; ama bize eziyet etmez; daha ziyade sonsuz olanın hissikablelvukusu gibidir." İşte şimdi de Beethoven gelmişti; onun enstrümantal müziği "abidevi âlemin, ölçülemez olanın âlemini açar. Işın huzmeleri bu bölgenin karanlık gecesinde parıldar; devasa gölgelerin farkına varırız; ileri geri sallanarak üstümüze doğru gelirler ve içimizde sonsuz özlemin acısı dışında ne varsa yerle yeksan ederler... Beethoven'ın müziği korku, ürperti, dehşet ve acı uyandırır; romantizmin özünde yatan o sonu gelmez özlemi canlandırır."[37] 1810'da Hoffmann'a göre Beşinci Senfoni, "Beethoven'ın romantizmini başka eserlerinden çok daha fazla açar ve dinleyiciyi karşı konulamaz bir biçimde sonsuz olanın muhteşem manevi âlemine çekip götürür."

Hoffmann hareketler arasındaki bağlantıları tanıyarak Beşinci Senfoni'nin en anlamlı özelliklerinden birini tanımlamıştır. Bağlantılar iki biçimde ortaya çıkar: İlkin, açılıştaki motifin her hareketten ritmik olarak tekrarlanmasıyla; ikincisi, Scherzo ile final bölümünün kısmen harmanlanmasıyla. Üç kısımdan oluşan Scherzo özerk bir biçimde son bulacağına, finale doğru yol alır; bunu yaparken Beethovencı dinamiklerin en yumuşağı olan pianississimo'dan doğan devasa bir dominant hazırlık, *pianissimo*'ya geçer, sonra da güçlü bir kreşendoyla, finalin tam bir orkestral üçlü akorlu temanın hâkim olduğu alevli Do Majör *fortissimo*'suna varır.[38] Fakat Scherzo'dan finale doğrudan geçiş hikâyenin sadece yarısıdır. Finalin gelişme bölümünün sonunda, sahneye yeniden muzafferane bir havası olan final malzemesi çıkar; sonra da açılıştaki dört notalı motifin Scherzo versiyonuna geri dönülür; Scherzo motifin misterioso icra edilmesinin ardından yavaş yavaş finale dönülür ve serim tekrarı başlar.

Bir hareketin kesilmeden diğerine geçmesi yoluyla Scherzo ile finali birleştirme yolundaki bu girişim, Haydn'ın döngüsel biçimi ele alırken geliştirdiği yeniliklerden biriydi.[39] Beethoven'ın, Menüet'in finalde açıkça tekrarlandığı No. 45 ve No. 46 senfonilerini biliyor olması mümkündür. Fakat Haydn'a biçimsel bir göndermede bulunuyor olsa da olmasa da Beethoven senfonik gelenekte daha önce görülmemiş bir geleneği, fantezi geleneğini uyandırıyormuş gibi görünmektedir.

Beethoven gençliğinde piyano fantezileri yazmıştı; bunlarda üstatları taklit etmiş, örnek bestelerde doğaçlama becerilerini sergilemişti.[40] 1801'de klavye için ifade gücü yüksek yeni eserler denemenin coşkusuyla, her ikisini de "sonata quasi una fantasia" diye nitelediği Opus 27 1 ve 2. piyano sonatlarında sonat ve fanteziyi harmanlamıştı.[41] Her iki sonatta da sürekliliği olan canlı hareketler vardı ve 1 numaralı piyano sonatında önceki malzemelere dönülüyordu. Beşinci Senfoni, Scherzo ve finalde aynı ilke bileşiminin uygulandığını gösterir; dört hareket arasındaki açık motifsel bağlantıyla da senfoniyi bütünleştirmenin bir başka yolunu gözler önüne serer.[42] Beşinci Senfoni'ye "sinfonia quasi una fantasia" demek yanlış olmayacaktır. Aslına bakarsanız, eserin, önceden eskizi hazırlanmış hareket planına göre, Beethoven, üç hareketli bir senfoni (bu sadece klavyeli oda müziğinde kullandığı bir hareket planıdır) hazırlamayı düşünmüştür; yavaş hareket ve "Menuetto"

tek bir orta harekette birleşmiş olacak ve Do Minör bir final bulunacaktır. Beethoven'ın o sıralarda fanteziye duyduğu ilginin güçlü olduğu 1808'de Beşinci Senfoni'yle birlikte prömiyerini yaptığı *Koral Fantezi*'de apaçıktır ve bu ilgi sonraki birkaç eserde de devam etmiştir: 1809 tarihli ilginç bir eser olan Opus 77 Piyano Fantezisi, 1815'te yazılmış Opus 102 Çello Sonatları'nın ilki, 1816 tarihli Opus 101 La Majör Piyano Sonatı. Anılan son eser çiftinde, parçanın sonuna doğru açılış malzemesine geri dönülmesi Opus 27 No. 1 Piyano Sonatı'nı hatırlatır; bu anlamda bu eserler de "quasi una fantasia"dır.

Bu kısa değerlendirmede bile, birkaç noktaya daha fazla dikkat etmek gerekiyor. Bunlardan biri, ilk hareketin dramatik tutarlılığıdır; bu tutarlılık sırf hareketin kesintisiz ritmik motifinden değil, en azından bir o kadar da son derece kısıtlı armonik yelpazesinden kaynaklanır. Serim, lirik ikinci tema için (açılış motifi bu temanın altında devam eder), Do Minör anahtarından nispeten majörü olan Mi Diyez'e normal biçimlerde geçer. Ama gelişme bölümünde, bütün bölümün temel armonik yelpazesi şaşırtıcı derecede kısıtlıdır; majör armonilere, akorlarda bile nadiren rastlanır. İlk hareketin gerilimi kısmen, iki armonik kutbun birbirine ters düşen rollerinden doğar: Hareketin anahtarı olan Do Minör ile onun yakın komşusu Fa Minör. İlk hareket armonik içeriğini bu akorların unsurlarıyla sınırlar; sadece Do Minör'ün dominantı olan Sol Majör'ü çok az kullanır. İlk hareketin tamamının esas armonik planı şöyle özetlenebilir:

1. Serim	2. Gelişme		3. Serim tekrarı ve Koda
Do Minör	Fa Minör	Fa Minör	Do Minör
↓	↓	↓	↓
Mi Bemol Majör	Do Minör	(kararsız)	Do Majör
	↓	↓	↓
	Sol Minör	Sol Majör (kısa)	Do Minör
	↓	↓	
	Do Minör	Fa Minör	

Gelişme bölümünün armonik planının bu kadar kuvvetle minör anahtarlarda kalması ve bu anahtarların da dar bir yelpaze göstermesi (Fa Minör'den Do Minör'e, sonra yine Fa Minör'e geçiş simetrisine

bakın) Beethoven'da yeni bir yöndür. Beşerli hareket eden minör anahtarlar döngüsünde orta nokta olarak Sol Minör'e ulaşılır; sonra döngü daha önemli olan Fa Minör'e geri döner. Fa Minör'e yapılan vurgu, gelişme bölümünde ana tonalite olarak ve daha sonra gelişmenin serim tekrarı ile açılışa geri dönüş için Do Minör'e geldiği armoninin bir parçası olarak kullanılmasıyla ortaya çıkar.

Andante, trajedi sonrasındaki teselli, başka bir tonal ilişkiler yelpazesini araştırırken, başka bir duygular yelpazesini de araştırır. Do Minör bir hareketin ardından La Bemol Majör anahtarın tercih edilmesi Beethoven'ın beğendiği şemalardan biridir; "Patetik" Sonatı ve Opus 30 No. 2 Keman Sonatı gibi önceki Do Minör eserlerinde kullanmış olduğu bir şemadır bu. Hareket Haydn'ın mükemmelliğe eriştirdiği bir yavaş hareket modelini anarak başlar: Senfoni No. 103'te, "Drumroll"da olduğu gibi yer değiştiren iki konu üzerine çeşitlemeler. Beethoven sanki aynı biçimde ilerleyecekmiş gibi başlar ve iki temel temanın diyalektiği kısa süre sonra ortaya çıkar. İlki, yükselen bir Do Majör üçlü akoru dalgaları arasına gizleyen La Bemol Majör, oya gibi işlenmiş bir *piano dolce*'dir; yaylılar ve üflemelilerde genişlemiş kadans figürleriyle son bulur. Bu bölümün ardından güçlü bir kontrast oluşturan bir tema gelir; La Bemol Majör'de yükselen tema Do Majör *fortissimo*'yla patlayarak temanın Do Majör'de ciddi bir ifadesine zemin hazırlar; bizi, temposuz vurgulardan ayrı, bu temanın temel ritminin ilk hareketin 3+1'lik ritmi olduğunu fark etmeye zorlar.

Bu noktadan sonra işler iki biçimde gelişir: 1) birinci ve ikinci temanın varyasyonlarının yer değiştirmesi, sonra her iki temanın tuhaf bir biçimde değiştirilmiş uzantılarıyla; 2) ikinci temanın, ilk temanın bir başka gelişimine doğru ilerleyen benzer bir uzantısıyla. Uzunca bir kapanış bölümü bütünü tamamlar ve yolcuyu, birinci temayı, La Bemol Majör'de eve getirir. İki tema arasındaki örtülü çatışma nihayet çözülmüştür. Bir bütün olarak yavaş hareket, *Eroica*'nın final bölümünden daha katı klasik modelini (tema ve her varyasyonun kapalı topyekün bir birim olduğu varyasyonlar zincirini) daha esnek bir biçime dönüştüren, varyasyonlardan oluşan bir hareket fikrini alır. Beethoven'ın biçimsel düzenleme özgürlüğü senfonik yavaş hareket tarihi açısından, *Eroica*'nın dördüncü hareketinin senfonik final tarihi için olduğu kadar önemli olacaktır.

Scherzo, yavaş hareketteki kontrastlarla biraz benzerliği olan kontrastlar sunar; Scherzo ile Trio arasındaki son derece büyük karakter farklılıklarından kaynaklanan bu kontrastlar Beethoven'ın önceki üçüncü hareketlerinin çoğunda olduğundan daha belirgindir.[43] *Misterioso* olduğu belirtilen *pianissimo* Scherzo tema, bir buçuk oktav yükselerek Do Minör akoru araştırır; Beethoven'ın gençliğine ait 1785 tarihli Piyano Kuarteti'nin Mi Bemol Minör ilk hareketi kadar geride izlerini sürebileceğimiz bir şekildir bu. Scherzo daha sonra bu figürü, ilk hareketin ünlü "motto"sunun (3+1) karşısına çıkarıp kontrast oluşturur; motto daha sonra yavaş yavaş tüm hareketin hâkimiyetini ele alır. Trio yaylılarda güçlü bir Do Majör fugato getirir; ikinci bölümünde bunu geliştirir sonra tekrarda bunu seslendirmek için yeni araçlar bulur. Scherzo'nun geri dönüşü basit bir tekrar değildir: Scherzo'nun gizemli bir yankısıdır, artık pizzicato açılış temasıyla Scherzo harekette başka bir "tuhaf sestir." Şu meşhur kodaya zemin hazırlayacak; o da bir kreşendoyla güçlü bir biçimde finale varacaktır.

Sapasağlam, hiç değişmeden Do Majör'de akan final eseri taçlandırır. Yüce, güçlü ve geniş erimli ne varsa örnekler; Beethoven'ın devrim sonrası bazı eserlerde duymuş olabileceği bir ruhu yakalamış, fakat onları her bakımdan aşmıştır. Açılış teması iki kere tekrarlanan ritimleri, temel yükselen üçlü akorları ve alçalan ölçek şekliyle Beethoven'ın orta dönemine ait katıksız bir tematik tasarımı gösterir. Hareketin tamamının Do Majör'ü bu tonalitede daha önce işitilmiş, ilk harekette ikinci temanın tekrarında, yavaş harekette büyük ikinci temada, Trio'da üçüncü harekette birçok göndermeyi alır ve bunların hepsini nihai bir karar hissinde toplar. Bu hareketin muzaffer tonu Beethoven'dan sonra kuşaklar boyunca bestecilere Aydınlanma idealleriyle ilişkilendirebilecekleri bir iyimserliğin özü olarak seslenecektir; hareketin sona erme biçimi de birçok kişinin nitelediği gibi eserin tamamı için "karanlıktan aydınlığa geçiş" metaforunu sunar. Görülmesi gereken şey, bu ışığın, Do Majör'ün, eserde ilk hareketin tekrarından beri uzaktan parıldadığı; Do Majör vurgusuyla bütün eseri dolduran finalin ilk hareketten beri gelişmekte olan bir sürecin zirve noktası olduğudur. Beethoven'ın burada minör makamdaki eseri majör makamda finalle bitirme kararı aslında olağandışıdır; Do Minör eserlerinde bile rastlanmayan bir karardır.[44] Daha önce bestelediği minör makamdaki dört hareketli döngüsel eserlerinin finalleri, majör armonilerle son bulmuş olsalar bile mi-

nör anahtarda olmuştur (Opus 1 üçüncü piyano triosu ve Opus 18 No. 4 Yaylı Kuarteti'nde olduğu gibi). Beşinci Senfoni'nin ardından, minör anahtarda ilk hareketin üstüne tam majör finallerin geldiği eserleri yalnızca Opus 90 ve Opus 111 iki hareketli piyano sonatları ile Dokuzuncu Senfoni olmuştur. Gerçekten de bu kilit ilişki, Beşinci Senfoni'nin, Dokuzuncu Senfoni'yi etkili bir biçimde haber veren bir yönüdür; karanlık bir dünyanın nihayet bir zaferle soluk almasının ilk senfonik sunumudur. *Leonore*'la bir bağlantı da akla gelmektedir; zindandaki Florestan'ın karanlık Fa Minör tonalitesi, nihayetinde Do Majör'ün, Leonore'u kurtardığı anahtarın gün ışığıyla aydınlandığında, bu bağlantı daha fazla öne çıkmaktadır.

Altıncı Senfoni (*Pastoral* Senfoni)

Beşinci Senfoni'nin psikolojik yoğunluğunu, doğanın sakin dünyasına bir açılım izler. *Pastoral* Senfoni'nin gün ışığı, Beşinci Senfoni'nin finalinden epey başka bir düzene aittir; eser kırsal kesimin daha yumuşak deneyimine yerleşmiştir. Beethoven'ın nihayet basılmış başlık sayfası için tercih ettiği alt başlıkta belirttiği üzere bu senfoni "tonla resmetmeden ziyade duyguların ifadesidir." Senfoni kırların, derelerin, ağaçların ve kuşların ortasında hissettiğimiz yücelme hissini uyandırır; açık havada Tanrı lütfu ve doğal ne varsa hepsiyle bir birleşme hissinin izini taşır. Beethoven'ın doğaya karşı hislerinde güçlü bir dini unsur vardır. Beethoven'ın en sevdiği kitaplardan biri Christoph Christian Sturm'un *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur,* [Tanrı'nın Doğa Alanındaki İşleri ve İlahi Kudret Üzerine Düşünceler][45] idi. Kırları sevdiği; ormanlara, kırlara yaptığı gezilerle neşelendiği her türden biyografik bilgiden bellidir. Edebiyattaki pastoral gelenekle karmaşık bağlantıları olan büyük müzikal "pastoral" geleneğine tutunmuş olması, kişisel deneyimini müzikte pastorali temsil etmenin tanıdık ve geleneksel biçimleriyle birleştirdiğini ifade etmektedir.

Bir senfoni bestecisi olarak Beethoven'ın öncü eserleri bağlamında "pastoral" bir senfoni fikri, onun, "program müziği" olarak adlandırılacak popüler bir tür olan resmedici müzikle uğraşmaya başladığına işaret etmektedir. Beethoven elbette ki Romantik yazarlar, yararları konusunda bastırırken "mutlak" müziğin saygınlığının artmakta olduğunun farkın-

daydı. O halde Beethoven her iki yolda da ilerlemek istemiş gibi görünmektedir. Eserin, resmedici bestelere dair dönemin zevklerini keşfe çıkacak "programatik" bir senfoni olmasını açıkça istemiştir; ama savaşların, manzaraların, fırtınaların, deniz yolculuklarının, benzer birçok konunun ses efektlerini taklit etmekten öteye pek gitmeyen dönemin program müziği literatürünü yükseltmeyi de amaçlamıştır. Beethoven, "karakteristik" senfonilerden, hatta Carl Ditters von Dittersdorf ve Justus Heinrich Knecht (1784 yılı civarında *Portrait musical de la nature* adlı bir senfoni yazmıştı) gibi on sekizinci yüzyıl bestecilerinin yazdığı pastoral senfonilerden haberdar olsa da bu eserlerin hiçbiri onun müzikal düşünce ve bütünlük düzeyinde özgün modeller olarak öne çıkamıyorlardı.[46] Saf müzik olarak vasıftan yoksun, kelimenin tam anlamıyla "program" müziğini hor görüyordu; hareketlerin her biri için özgün başlıklar kullanmasını formüle edip haklı çıkarmanın doğru yolunu bulmaya çalışırken bu eser için kaleme aldığı çeşitli eskizlerden bu bellidir. Karalamaları arasında şöyle ifadeler yer alır: "Durumları keşfetmek dinleyicilere bırakılır;" "Tonla resmetme eylemi, enstrümantal müzikte çok ilerilere götürüldüğünde kuvvetini yitiriyor;" "Bütün bir betimleme dahi olmaksızın anlaşılacak; çünkü tonla resmetmekten ziyade hissediş."[47] Bu notun son kelimeleri, eski bir keman partisyonunda bulunduğu üzere eserin başlığının temelini oluşturmuştur: "Sinfonia Pastorella / Pastoral-Sinfonie / oder / Erinnerung an das Landleben / Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei;" yani "Pastoral Senfoni ya da Kır Hayatının Hatıraları / Tonla Resmetmekten Ziyade Hislerin İfade Edilmesi."[48]Gelgelelim başlık kullanımı ve tonla resmetmenin bütün riskleriyle ilgili görünürdeki bütün o mahcubiyeti, Beethoven'ı hareketlerin her birine özel bir başlık vermekten, eserin tamamını pastoral deneyimin gevşekçe örülmüş bir anlatısı olarak örgütlemekten ya da eserde doğadaki doğal ve insani unsurların seslerine bol bol gönderme yapmaktan alıkoymamıştır. Yavaş harekette isimleri özel olarak belirtilen kuşların, köylülerin dansını yarıda kesen fırtınanın, varlıkları birinci harekette, Scherzo'da ve finalde canlandırılan köylü müzisyenlerin sesleri gibi.

Eserin örgütlenmesi ve hareketlerin başlıkları aşağıdaki gibidir:

1. Allegro ma non troppo, 2/4, Fa Majör, "Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" ("Kırlara çıkınca neşeli duyguların uyanması")

2. Andante molto moto, 12/8, Si Bemol Majör, "Scene am Bach" ("Dere Kenarında Manzara")
3. Allegro, 3/4; 2/4'lük Trio'yla, Fa Majör, "Lustiges Zusammensein der Landleute" ("Köylülerin Neşeli Toplantısı")
4. Allegro, 4/4, Fa Minör, "Gewitter. Sturm" ("Fırtına")
5. Allegretto, 6/8, Fa Majör, "Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" ("Çobanın Şarkısı. Fırtına sonrası mutluluk ve şükran duyguları.")

Örtülü anlatı, doğadaki soyut bir kahraman ya da gözlemcinin deneyimini akla getirir. İlk harekette, şehre bağlı olan gözlemci kırlara çıkar; kırların bolluğu ve harikaları içinde neşelenir. Beşinci Senfoni'de olduğu gibi, ilk hareket sonradan gelen her şeyin kritik önemdeki temelidir; ilginçtir Beşinci Senfoni'nin ilk hareketiyle aşağı yukarı aynı uzunluktadır, biçimsel ve oransal simetrisi de onunla hemen hemen aynıdır: serim, gelişme ve serim tekrarının uzunluklarıda yaklaşık olarak aynıdır ve bunları ciddi bir koda izler. Armonik plan bundan daha çarpıcıdır. Tonik anahtar Fa Majör'ün başlıca kontrastı, dominantı Do Majör değil, subdominantı Si Bemol Majör'dür; hareketin birkaç kilit noktasında subdominanta doğru önemli hamlelerde bulunulur: gelişme bölümünde (hem başında hem sonunda) ve Beethoven'ın her zaman özel bir muamele gösterdiği serim tekrarının başlangıcında. Burada toniğin geri dönüşünün sessizce yaklaşması Si Bemol Majör'de güçlü bir gelişle hazırlanır; bundan sonra tonikteki ilk tema sessizce ikinci kemanlara ve viyolalara kayarken, birinci kemanlar yukarıda bir trill ve arpej pasajını doğaçlıyor olur.

Hareketin tamamı boyunca ilginç bir sükûneti olan armonik bir duygu akar; çok yavaş oranlarda değişimle, tekil akorlarda uzatılmış armonik "platolarla," tekrarlanan figürlerin (özellikle gelişme bölümünde) çok fazla kullanılmasıyla, başından sonuna majör armonilerin baskın olmasıyla belirtilmiş bir duygudur bu. Beşinci Senfoni'nin ilk hareketi esasen, her şeyden de önce minör anahtarlarla sınırlı tutulmuştur; burada Altıncı Senfoni'deyse tam tersi yönde bir kısıtlama söz konusudur: Arnold Schoenberg'in bir gün radyoda senfoniyi dinlerken keşfettiği üzere, hareketin tamamında pek minör armoni yoktur. Bütünün niteliği sadece bu görünürdeki armonik stasisle taşınmaz; tematik malzemenin zenginliği ve niteliği, bunların doğurduğu motifsel unsurlarla da taşınır. Kapanış bölümünde Beethoven'ın en iyi sürprizlerinden biri karşınıza

çıkar: Bir kapanışın henüz gelmediğini ama geleceğini düşündüren, kesintiye uğrayan birkaç kadansın ardından klarnet yeni bir tematik fikirle bir soloya başlar; akla köyün kavalcısını getirir; sanki fareli köyün kavalcısı gibi hareketin sonuna kadar orkestraya öncülük eder (*W 22). Nazik ve muzip bir dokunuştur bu; Beethoven'da sık sık rastlanan ve bundan sonra hayatının sonuna kadar önemli anlarda beliren çeşitli muzipliklerden biridir.

Yavaş harekette sahne "dere kenarında manzara"ya döner. Bu hareket kapanış bölümünde beliren kuş taklitleriyle meşhurdur: bülbül (flüt), bıldırcın (obua), gugukkuşu (iki klarnet). Hepsinin de ismi eserin kopyasında belirtilmiştir; Beethoven imzasını taşıyan elyazmasında, kopyacısına bu konuda etkili bir not yazmıştır.[49] Bu kuş sesleri, solo şarkıcıların küçük kadanslarının doğadaki eşdeğerleri, aslında harekette başından beri belli olan kuşların tek tek temsilleridir. Yavaş hareketin tamamını dinleyip keman kısımlarında yüksek perdeden trilleri kuş sesleri olarak işitmek, bir dere kenarındaki kır manzarasının zihinsel imgesini edinmek demektir. Bunu yaparken, başlangıçta alçak yaylıların üçlü dalgalı hareketinin derenin hareketini temsil ettiğini; kuş seslerinin harekette sadece birinci kemanların yüksek trilli Si Bemol anlarında belirdiğini; bu bileşimin yer seviyesindeki dere ile yukarıda, derenin kenarında yükselen ağaçların üstüne konup kalkarken ötüşen ve şakıyan kuşlar arasında bir müzikal mesafeyi ifade ettiğini fark ederiz. Yer seviyesindeki dere ile yukarıdaki kuşlar arasındaki bu uzamsal ilişki, sadece süslü bir resim değildir; alçak perdeden enstrümanlar (çellolar ve baslar) ile yüksek perdeden enstrümanları (kemanlar) ayıran perde yelpazesinin doğadaki karşılığını temsil eder.[50] Görünürde sakin olan bu dere kenarı manzarasının resmedilmesi için seçilen unsurlar, Beethoven'ın o dönemdeki tümüyle soyut, hiçbir şekilde programatik olmayan eserlerinin birçoğunda müzikal perdenin ve daha genel olarak müzikal uzamın dramatizasyonu için düzenli olarak kullandığı bileşenlerin aynılarıdır. Bu usuller, bu harekette söz konusu olduğunu sezgisel olarak anladığımız gibi, programatik olanın yapısal olanla bütünleştirilmesini sağlar.[51]

Bütün bu temsil, hareketin daha geniş şekliyle nihayetinde sona doğru hareket uzunluğunda bir zirveye varılmasıyla da ilişkilidir. Beethoven 1804 tarihli ilk eskizinde, derenin büyümesini hareketin tamamının perdesel gelişimiyle ilişkilendirme fikrini haber vermiştir. O eskize

derenin hareketini temsil eden 12/8'lik bir tema yazmış; "je grösser der Bach je tiefer der Ton" ["dere ne kadar genişlerse ton o kadar derinleşir"] diye not düşmüştür.[52] Bu not görsel imgeyle müzikal perde arasındaki bağlantıya örnek oluşturur: Burada "daha geniş" anlamına gelen "grösser," aynı zamanda "daha büyük" ve bir anlamda "daha derin" anlamına da gelmelidir; dere yolunda akarken kuvvet kazanır ve genişler, bir nehir olmaya yaklaşır, daha da derinleşir. Daha büyük bir derinlik kazanması, aşağıdan yukarıya perdesel olarak daha geniş bir müzikal zirveye ulaşılmasıyla ilişkilidir; sesi daha yüksektir; bütün çeşitliliği içinde orkestrayı tam anlamıyla kullanır; sona doğru, harekete zirveye tırmanan bir kuvvet verir. Bu incelikle işlenmiş, sonat biçimli hareketin büyük zirvesi serim tekrarının başlangıcında, gelişme bölümündeki değişik açılımların ardından tonik Si Bemol Majör'ün geri dönmesiyle gelir. Artık dere bir nehir halini almıştır; kuşlar daha büyük bir topluluk oluşturmuşlar, önceden olduğundan daha canlı ötüşmektedirler. Bütün manzara dört oktavlık bir yelpazeye açılmıştır, flütler katıldıkça daha da açılacaktır.

Sahne artık değişip yerini köy panayırına bırakır; Brueghel'i hatırlatan bir sahnedir bu. Üçüncü hareketin tonu Beethoven'ın "lustig" terimini kullanmasıyla belirtilmiştir; bu "neşeli" ve canlı bir kalabalıktır, kolektif haletiruhiyeleri Scherzo'nun metrik olarak canlandırılmasında doğar.[53] Açılıştaki Fa Majör alçalan tema, derhal Re Majör bir kontrtemayla dengelenir. İki majör anahtarın, Fa ve Re'nin böyle tuhaf bir biçimde birbirine eklenmesi başından beri senfoni boyunca akan majör üzerindeki ısrarlı odaklanmayı sürdürür. Orta bölümde obua çarpıcı farklılıklar gösteren ritmik özellikleri olan yeni bir tema çalar; *off-beat* bir başlangıç ve senkop geçerken, Tovey'nin dediği gibi fagotçu kaç nota çalacağını bilmiyormuş gibi görünür. Trio bütün bu faaliyete, Fa Majör ve Si Bemol Majör armonilere yapılan güçlü vurgularla ayakların vurulduğu vahşi bir dans ekler. Subdominanta, Si Bemol Majör'e, yer değiştiren tonik muamelesi yapan, tonal denge hissini Scherzo'nun Fa Majör-Re Majör armonilerinden uzaklaştıran Beethoven, ilk hareketin ortaya koyduğu, hepsi de başından sonuna kadar *fortissimo* güçlü bir köylü dansı bağlamındaki tonik-dominant altı kontrastlarına geri döner.

Birden, çellolar ve baslarda *piano* bir fırtına yaklaşır; hızla *fortissimo* bir gürültüyle patlar ve manzaraya hâkim olur. Fırtına eserin

tamamında minörün ilk genişletilmiş kullanımını beraberinde getirir; Beethoven'ın, eksiltilmiş yedinci armonileri armonik adımlar zincirinde öncü olarak kullanan bir değişim örüntüsüyle birlikte minörü fırtına için sakladığını fark ederiz. Uzun bir beklemenin ardından Do Majör'de istikrarlı bir noktaya varırız; burada hem doğrudan hem kasten dini bir unsurun varlığını akla getiren koral bir deyişten başka bir şey duymayız; Beethoven bir eskize "Herr, wir danken Dir" ["Tanrım, sana şükrediyoruz"] diye yazmıştır.

Bundan sonra senfonik finallerin en güzeli ve huzurlusu gelir: "Fırtınadan sonra neşeli ve minnettar duygular" ibaresini taşıyan "Çoban'ın Şarkısı". "Minnettar," varsayılan kırsal kesim halkının duygularını, ama aynı zamanda ideal dinleyicinin de duygularını betimler; ideal dinleyici ilk harekette ima edilen şeyin doğrulandığını duyar ve böylece doğaya açılımı başlatan sükûnet koşullarına doğru döngüsel bir dönüşe tanık oluruz. Final bölümünün genişletilmiş sonat biçimi tonik Fa Majör'ün, dominantı Do Majör'ün ve bir kez daha subdominant Si Bemol Majör bölgesinin öncüllüğünü korur; böylece ilk hareketle bir kapanış simetrisi oluşturur. Dünya doğrultulmuştur.

Yedinci ve Sekizinci Senfoniler

Yedinci ve Sekizinci senfonilerle birlikte Beethoven'ın orta yaşlarına ait senfonik projesi son bulmuş olur. Beethoven o sıralarda bunu biliyor değildir; başka bir senfoni fikrinden bahsetmiştir; Re Minör'de olabilecek bir senfoni; fakat böyle bir eseri o sıralarda eskiz aşamasına bile getirmemiştir. 1812'ye gelindiğinde bunu Beşinci ve Altıncı senfonilerin ardından sadece yeni oda müzikleri ve piyano sonatları değil, yeni orkestral tiyatro müzikleri, hepsinden de önemlisi Saray Tiyatro Yönetmeni'nin ricası üzerine 1809-10 tarihinde yazdığı *Egmont*'un müziği de izlemiştir. Beethoven Viyanalı oyun yazarı August von Kotzebue'nin Peşte'de yeni tiyatronun açılışı için yazdığı iki vatansever oyun için müzikler de bestelemiştir. Bunlardan biri *Die Ruinen von Athen*'di [Atina Harabeleri]; Beethoven bu oyun için Opus 113'ü oluşturan bir uvertür ve sekiz dramatik bölüm yazmıştı; diğeri ise *König Stephan*'dı [Kral Stephen], yani bir uvertür ve dokuz bölümden oluşan Opus 117. Beethoven her

iki eseri de tedavi için Töplitz'de bulunduğu 1811 yazında tamamlamayı başarmıştı. Bu eserlerdeki bazı egzotik fikirlere ve çarpıcı bazı ses efektlerine rağmen, ikisi de yüksek standartları yakalamış değildir. Yine de tiyatro müziği Beethoven'ı yine operanın sınırlarına getirmiştir; besteci hayal gücünü kamçılayabilecek opera konuları aramayı sürdürdüğünden Kotzebue'den Ocak 1812'de şöyle bir konu istemiştir:

> Romantik, ciddi, kahramanca-komik ya da duygusal, nasıl istersen; kısacası zevkine uygun bir şey olsun... Doğru, tarihten büyük bir konuyu tercih ederim, özellikle de Karanlık Çağlar'dan, örneğin Attila; ama senden, senin şair ruhundan gelecek, benim müzikal ruhuma tercüme edebileceğim herhangi bir konuyu şükranla kabul ederim.[54]

1809-12 döneminde Beethoven şarkı yazmayı sürdürdü; uzun zamandır kenarda kalmış, fakat Romantik şiirin gelişmesi onu zorladıkça, genç çağdaşları Alman lirik şiirinin hayal gücüne dayalı yollarını geliştirdikçe onu tekrar tekrar içine çeken bir alan olmuştu şarkılar. Beethoven 1809'da "Adelaide"sini yıllar önce müziğe döktüğü Friedrich von Matthison'dan ve Christian Ludwig Reissig'den şiirler seçti; yedi metin aldığı Reissig'in en etkili dizeleri 1815'te aldığı "Sehnsucht"tu.[55] Ayrıca Goethe ve başka şairlerin şiirleri üzerine yazdığı altı şarkıyı, 1810'da Opus 75 olarak yayınladı. Goethe'ye ait daha fazla şiir Opus 83 olarak bestelenecekti.

Beethoven bu dönemde ayrıca iddialı İskoç yayıncı George Thomson'la da folk şarkıların düzenlenmesi için bir anlaşma yaptı; İskoç, İrlanda, İngiliz halk şarkıları ve daha sonra Almanca, Danca, Tirolce, Lehçe, İspanyolca, Rusça, Macarca ve İtalyanca dahil birçok dildeki metinlerin üzerine yazılmış, Kıta Avrupası'na ait halk şarkıları düzenlenecekti. Bu besteler büyük bir eser birikimi oluşturuyordu; Beethoven bunları, daha sonraki dinleyicilerin farkına vardığından çok daha ciddiye almıştı. Bu eserlerin çoğu ya soprano ya tenor solo ses içindi; piyano triosu için solo sese tam ölçekli eşlik ediliyordu. Beethoven'ın halk şarkısına ilgi göstermesinden ileri gelen değerlerinin yanı sıra, bu eserlerin birçoğu müzikal açıdan da gerçekten ilginçtir. Daha önce Haydn'dan da benzer düzenlemeler alan Thomson, Beethoven'a önce 1809'da ihtiyacı olan melodileri göndererek kırk üç düzenleme sipariş etmişti. Thomson ile Beethoven

Şubat 1812'de, sonra 1813 ve 1815'te yeniden temas kurdular; biraz gecikmeli olarak Beethoven 1820'de düzenlemeler yapmayı sürdürdü. İlavelerin zorluğu bakımından, Thomson'ın beklentilerini aştığı yazışmalarından bellidir; ama Beethoven dokuz tanesi dışında, genellikle düzenlemelerini sadeleştirmeye yanaşmamıştır.[56] Etkileyici anlarla dolu olan bu küçük parçalar, Beethoven'ın halk şarkılarının makamlara ve bölgelere özgü alçalıp yükselmelerle çalıştığını gösterir; gayet anlaşılırdır ki bu ses yükselip alçalmaları ve tuhaf tonal bükülmeler bu şarkıların onun için cazip yönünü oluşturuyordu. Bu şarkılardan biri, İrlanda şarkısı "Save me from the grave and wise" "Nora Creina"nın melodisindeydi (WoO 154 No. 8); şarkıda Yedinci Senfoni'nin final bölümünün (*W 23) ana temasına çarpıcı bir benzerlik gösteren bir cümle dönüşü bulunuyordu.

Yedinci Senfoni

Beethoven Londra'da bulunan Johann Peter Salomon'a 1815'te yazdığı, Britanyalı bir yayıncı bulmasına yardımcı olması ricasında bulunduğu mektubunda Yedinci Senfoni'den bahsetmiştir. Salomon'a, başka eserlerin yanı sıra "(en mükemmel eserlerimden biri olan) La Majör büyük bir senfoni"yi vermeye hazır olduğunu yazmıştır. Sekizinci Senfoni içinse bunun tersine "Fa Majör'de önemsiz bir senfoni" demişti.[57] Estetik kategorisini belirtecek "Eroica" ya da "Pastoral" gibi bir başlığa ihtiyacı olmayan Yedinci Senfoni, gücü ve kararlılığıyla Beşinci Senfoni'nin karşısına çıkar. Beşinci Senfoni'nin tersine minörden majöre yarı anlatısal bir yolculuk izlemeyen bu senfonide, bir hareketten diğerine, kullanılan malzemenin döngüsel olarak geri geldiği de görülmez. Ritmik eylemin ikisinde de özü oluşturması bakımından Beşinci Senfoni'ye benzer. Gelgelelim Yedinci Senfoni'nin birliği tek bir ritmik figürün bütün hareketlerde yeniden belirmesinden değil, her harekete hükmeden ritmik tutarlılıktan ve eserin tamamını götüren canlılıktan, ateşlilikten kaynaklanır.

Eserde hareketlerin her biri, akıldan çıkmayacak küçük bir dizi ritmik figüre dayanır; bu figürlerden biri baş unsur olarak öne çıkar. Her ritmik dizinin her harekette ısrarla varlığını sürdürmesi, eserin tamamının estetik profilini şekillendirir. Elbette ki az sayıda belli ritmik figürün kullanılması, hatta tek bir figürün ilk harekete hâkim olması kariyerinin

başlarından beri Beethoven'ın özgün bir yönü olmuştur. Opus 2 No. 3 Piyano Sonatı ve Opus 18 No. 1 Yaylı Kuarteti'nin ilk hareketi hemen akla gelen örneklerdir; Beşinci Senfoni'nin ilk hareketinden bahsetmeye gerek bile yok; ama bu örnekler çoğaltılabilir. Aynı şey yavaş hareketlerinin ve finallerinin birçoğu için de geçerlidir; kuartetlerinin ve senfonilerinin Scherzo'larında hareketlerin dinamik ateşleyici nitelikleri genellikle temel figürün, müzikal malzemenin büyük bölümünü taşımak üzere tasarlanmış bileşik ya da basit üçlü ölçüde ısrarla tekrarlanmasından kaynaklanır.

Fakat Yedinci Senfoni'de ritmik eylemin ön plana çıkarılması çok daha temel bir biçim almıştır. Berlioz'un ilk hareketi bir "köylü dansı"na benzetmesinin, Wagner'in eserin tamamı için "dansın ilahileştirilmesi" demesinin sebebi budur. Her ölçüde iki ana temponun bulunduğu üç vuruşlu alt bölünmeler de dahil, çeşitli basit ve bileşik biçimlerde ikişerli ölçü eserin tamamına hâkimdir. İlk harekette hemen her ölçüde noktalı üç notalı bir figür karşımıza çıkar. İkinci harekette bir dörtlük ve iki sekizlik notadan oluşan bileşik bir figür, başından sonuna kadar hareketi doldurur; karşı ifadeleri içeren zengin bir dokuda başka malzemelerle birlikte dokunur. Scherzo, kendi başlangıç figürüyle ve üç dörtlük notadan oluşan temel Scherzo ritmiyle kesintisiz olarak ileri taşınır. Finalse açılışındaki dört notalı figürün vuruşlarında gizli olasılıkların çılgın bir açılımıdır. Her harekette ostinato pasajlar tek bir figürü üst üste tekrarlar, özellikle de ilk hareketin kapanış bölümünde; burada bas tekrarlar Carl Maria von Weber'e, Beethoven'ın artık "tımarhaneye hazır olduğunu" düşündürmüştür. Geniş dinamik yelpazesi, Beethoven'ın başka eserlerinde olmadığı kadar çok *fortissimo* ve *pianissimo* örnekler içerir.

"Kreutzer" Sonatı'ndan ve çok daha sonraki Opus 132 Kuarteti'nden bildiğimiz üzere, Beethoven tonik La olduğunda minör ve majörü karıştırmayı, ayrıca bir hareketi Fa Majör'de düzenlemeyi seviyordu. İlk hareketi La Majör, ikincisi La Minör olduğundan, Scherzo Fa Majör'e geçerek bir kontrast oluşturur; ardından Re Majör Trio (kendisine özgü ritmik figürler ve karakterle) Fa Majör'ün karşısına çıkar; bu biraz, Altıncı Senfoni'nin Scherzo'sunun açılışında Fa Majör ve Re Majör'ün birlikte işlemelerini andırır. Beethoven'ın Scherzo'da Fa Majör kullanması, ilk hareketi açan, Beethoven'ın yazdığı en uzun, en incelikli açılış bölümlerinden biri olan büyük "Poco sostenuto"nun armonik planına da gayet iyi uymaktadır.[58] Biçimsel ve tematik kavrayış bakımından Beethoven'ın

orta dönem eserleri içinde en güzeller arasında yer alan yavaş hareket, esasen tipik bir yavaş hareket biçiminde üst üste bindirilen bir dizi varyasyondur. Biçimsel plan A^1, B^1, A^2, B^2, kodadır; La Majör ve La Minör hareketler sürekli yer değiştirir. Giriş bölümündeki ana ritmik figür bütün hareketi eline alır; sürekli bir varlık gösterir, La Minör tema bu sürekli varlığa karşı bir melodi olarak belirir. A bölümlerinin kasvetine rağmen B bölümleri, üflemelilerin alçak yaylıların eşit akan dörtlük notalı hareketiyle rahatlık ve teselli getirir. Bu arada bas perdesinde çok aşağılarda, A^1'in ana ritmik figürünün ilk birimi tekrarlanıp durur. Bütün bunların ötesinde bütün A^1 bölümü, alçak perdelerden yüksek perdeler, iki oktavdan dört oktava doğru geniş bir artış planı işler.

Planın tamamı, alçak perdelerden yüksek perdelere, *piano*'dan *fortissimo*'ya geçileceğini haber verir; Beethoven bunu daha sonra Dokuzuncu Senfoni'nin ilk hareketinde de kullanmıştır. Yedinci Senfoni'de hareketin ilk kısmındaki yavaş ve düşünceli hissediş üslubu sessiz ve alçak bir düzlükte başlar, sonra yavaş yavaş yükselip güçlenir ve müzikal uzamı doldurur. Uzamsal biçimin açıkça dramatikleştirilmesi, hareketin psikolojik etkisi açısından temel önemdedir; dinleyiciler bunu eserin ilk icrasından beri sezgisel olarak anlamışlardır; bu hareketin, senfonideki diğer hareketlerin ötesine geçen bir şöhreti olması da kısmen bununla açıklanır.

Scherzo'da Dördüncü Senfoni'de ve bestecinin orta dönemine ait başka eserlerde karşılaştığımız beş kısımlı biçim kullanılır. Scherzo tam olarak üç kere, Trio iki kere sunulur; Scherzo'nun ikinci kez belirişinde küçük değişikliklere yer verilmiştir; koda ise bu biçimi sağlamlaştırır. Senfoninin final bölümünde Beethoven'ın o zamana dek yazdığı en ateşli 2/4'lük Allegro con brio yayılan bir sonat biçimindedir; bu kez serim tekrarlanır (bütün finallerde görülmeyen bir niteliktir bu) ve hareketin en uzun kısmı olan muazzam bir koda gelir. Dizginlenmemiş ritmik enerjisi ve ses, perde değişimlerinin *fortissimo*'ya yükselen gücüyle koda bu muazzam senfoniyi noktalar.

Sekizinci Senfoni

Sekizinci Senfoni, azalan oranlarıyla, muzipliği ve oyunculuğuyla, görünürde Haydn'ın son dönemlerinin dünyasına dönüşüyle bizi şaşırtır. Sekizinci Senfoni aslında Beethoven'ın senfonilerinin en kısasıdır; enstrü-



Sekizinci Senfoni'nin Beethoven'ın imzasını taşıyan elyazması versiyonu, yavaş hareketin son sayfası görülüyor. Enstrümantal kısımların birçoğunda son ölçeğin yakınında karşımıza çıkan *siml* kelimesi, kopyacıya ölçekteki ilk figürü tekrarlamasını belirtir. (Staatsbibliothek, Berlin)

man düzeni de Birinci, İkinci ve Dördüncü senfonilerle aynı dar ölçektedir; ikinci hareketinde trompet ya da davul yer almaz. Yedinci Senfoni'nin dikkat çekici enerjisinin ardından kamuoyunda Sekizinci Senfoni hakkında doğan soru işaretleri hakkında Beethoven, Czerny'nin aktardığına göre, "Çünkü bu çok daha iyi de ondan," demiştir. Gerçek olsa da olmasa da bu sözler, Beethoven için Sekizinci Senfoni'nin hassas gölgelemelerini ve ince dengelerini tutturmayı başarmanın, Yedinci Senfoni'de doğrudan hareketlilik saçmaya nazaran çok daha zor olabileceğini aktarır. Dahası tam da bu senfoni, Beethoven'ın seleflerinin daha küçük senfonik ölçeklerini, modern bir perspektifle taklit ettiğinden bu eserin gelenek karşısında üslupsal olarak mesafeli bir duruşu vardır; Sekizinci Senfoni bu türün tarihsel gelişiminin sanatsal bir yorumu haline gelmiştir.[59]

Yedinci Senfoni'de olduğu gibi bu senfonide de düzenlemenin tacı yavaş harekettir; yıllarca bu hareketin Beethoven'ın yazdığı, metrono-

mun mucidi Johann Nepomuk Mälzel'e göndermede bulunan bir kanona (WoO 162) dayandığı düşünülmüştür; fakat daha sonra bu kanonun Schindler'in uydurması olduğu gösterilmiştir. Yavaş hareket iki ritmik hareket aracını birleştirir: bunlardan biri ölçüyü kuran, on altılık notalardan oluşan sekizli grupların sürekli, nabız gibi atan vuruşları; diğeriyse birinci kemanlarda ana temayı oluşturan, iki kısa bir uzun notadan meydana gelen figürdür; çellolar ve baslar buna hemen armoniyi göreli minöre götürüp hareketi ilerleten bir cevap verir (*W 24).

Bu hassasiyetle örülmüş dokumada ikinci kemanlar ve viyolalardaki pizzicato figürleri görmezden gelinmemelidir. Benzer bir yaylı kuarteti dokusunda olduğu gibi, bu figürler vuruşlarla hafifçe birinci kemanların temasının ritmini güçlendirir. Bu hareket akışıyla, Beethoven'ın en hafif dokunuşunu geliştirdiği sonraki hareketleri haber verir: Büyük halefi Opus 130 Yaylı Kuarteti'nin Andante Scherzoso'sudur. Beethoven bu hareketlerin her ikisinde de kısa iki notalı figürlerin sesler ve perdeler arasındaki yankılarını işlemenin yollarını bulmuştur.[60]

Diğer *pièce de résistance* final bölümüdür. Burada Yedinci Senfoni'nin hızlı ritmik eylemine geri dönüldüğünü görürüz; ama Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu'nun finalinden cömert hatırlatmalar vardır. Bu Allegro vivace'nin açılış teması *pianissimo*'dur. Hızlı akan üç vuruşlu çiftler derhal ölçünün birinci vuruşunda, biri açık ikisi kapalı üç notalı bir figüre varır; bu figür, yavaş hareketin ana figürünün (burada hep vurgusuz tempoda olmuştur) yeniden söylenmiş bir varyasyonudur (*W 25). Bu temanın ilk belirişinde viyolalar ve üflemelilerle güçlendirilmesi bu figürün kendi başına yaşayacağını haber verir. Bundan sonra bir dizi şaşırtıcı olaya şahit oluruz; her zaman aynı melodik biçimde olan bir açık ikisi kapalı üç notalı figür dominanta, Do Majör'e yerleşmiş gibi görünür; ama sonra üç denemenin ardından birden patlayarak *fortissimo* Do Diyez'e gelir; *fortissimo* Do Diyez hareketin çok sonraki bölümlerine kadar çözülmeden kalır.

Paradoks üzerine paradoks yığılır. Hareketin biçimi az çok sonat biçimindedir, ama iki kapanış bölümü olan sonat biçimindedir.[61] İlk kapanış bölümü, ikinci bir gelişme bölümü gibi işler; ilk temanın armonik çerçevesini değiştirir ve çeşitli anahtarlarda gidip gelir. İkinci kapanış bölümü toniği, Fa Majör'ü doğrular; aynı zamanda hareketin başlangıcına yakın işitilen o nüfuz edici Do Diyez'in beklenen çözümünü de

getirir. Do Diyez artık Fa Diyez Minör'de fırtınalı bir girişin temeli olur; ardından kolayca ana yatağı olan Fa Majör'e koşar ve kuvvetle onun yolunda akar.

İncelikli dokunuşlar eserin sonuna kadar bol bol karşımıza çıkar. Bir pasajda, peş peşe gelen ölçülerde üflemeliler, flüt, obua, klarnet, korno ve fagot çiftleri üçte birlik bir aralığı perde perde aşağı indirip sonra tekrar yukarı çıkarır. Aslına bakarsanız Beethoven bu muzipçe dokunuşu senfoninin ancak son imzalı versiyonunun oluşturulması aşamasında düşünmüştür; başta bu ölçülerde bütün üflemeliler için tekrarlanan akorlar yazdığını görürüz; sonra aklına yeni bir fikir gelmiş, fazladan bütün üflemeli akorlarının üstünü çizerek geriye sadece son versiyonda bulunduğu haliyle alçalan ve yükselen hareketleri bırakmıştır.[62] Hareketin iyice sonuna doğru, zar zor fark edilen bir unsur, sanattan yoksun görünümüyle sanatı gizleyen bu senfoninin bestecinin son dönem üslubuna dair bir ayrıntıyı ortaya koyar. Son ölçülerde, orkestranın tamamı, bir ölçüde bir akorla tonik armoniye döner; ama *henüz kadansı tamamına erdirilmemiş* bas, başta, yukarıda bahsettiğimiz tonik armonide tonik ve dominant arasında gidip gelir ve bu ancak son iki ölçüde o da toniği tekrarlayıncaya kadar devam eder.

11. Bölüm

Olgunluk Dönemi Konçertoları

Beethoven hepsi de piyano için bestelenmiş ilk konçertolarını, esasen kendisinin icra etmesi için yazmıştı. 5 Nisan 1803'te, ilk iki senfonisi ve *İsa Zeytin Dağı'nda* adlı oratoryosuyla birlikte solo olarak icra ettiği üçüncü piyano konçertosuyla birlikte, bir konçerto bestecisi olarak Mozart'tan devraldığı mirasın lugati ve sözdizimi, daha bağımsız bir kavrayışa; solo-orkestra ilişkisinin düzenlenmesinde çeşitliliklere daha fazla yer veren dramatik biçimlere doğru ilerlemeye başladı. İlk iki piyano konçertosunun ardından Üçüncü Piyano Konçertosu'nun konumu, kabaca, Birinci Senfoni'den sonra İkinci Senfoni'nin aldığı yeri andırır; ama Mozart'ın ruhu konçerto türünde, senfonide olduğundan kaçınılmaz olarak daha güçlü ve canlıydı. Brahms'ın gözlemlediği üzere, Üçüncü Konçerto kesinlikle Mozart'ın Do Minör konçertosunun yarattığı imajın izlerini taşıyordu. Beethoven Üçüncü Piyano Konçertosu'nu, kardeşi Karl vasıtasıyla Kasım 1803'te yayıncı André'ye sundu.[1] Konçertonun, mükemmel bir piyanist olan, zaman zaman beste çalışmaları da yapan Prusya Prensi Louis Ferdinand'a ithaf edilerek basılması, ertesi yılın yaz aylarını buldu. Beethoven o sıralarda *Eroica*'yla ve *Leonore* üzerindeki ön çalışmasıyla, ayrıca "Waldstein" Sonatı'nın ön eskizlerini hazırlamakla meşguldü.

Yeni *Senfoni Konçertant*: Üçlü Konçerto

Beethoven 1804'ün sonlarında ve 1805'te *Leonore* ve "Appassionata" üzerinde çalıştığı sıralarda Üçüncü Konçerto'ya geri döndü.[2] Sonuçta, ilginç bir pasifliği olan Opus 56 Do Majör Piyano, Keman

ve Çello için Üçlü Konçerto ortaya çıktı. Plantinga'nın, "Fransız tarzı bir ara faslı" dediği bu eser, dinleyicileri canlandırmayı değil, onlara haz vermeyi amaçlayan, rahat rahat daldan dala atlayan, yüzeysel bazı vasıfları olsa da hiçbir derinliği olmayan bir eserdi. Üçlü Konçerto'yu on sekizinci yüzyılın sonlarında Fransa'da ve Fransa'dan etkilenen merkezlerde, örneğin Bonn ve Mannheim'da serpilip gelişen, 1810'a kadar canlılığını koruyan *senfoni konçertant* [*symphonie concertante*] türüne rahatça bağlayabiliriz.[3] Beethoven 1786-87 döneminde eskizleri üzerine çalıştığı flüt, fagot, piyano ve orkestra için Mi Minör Romans'ı yarıda bırakmıştı; 1802'de de aynı yılın bahar aylarında gerçekleştirilmesi düşünülen bir konsere hazırlık olarak piyano triosu solistleri için Re Majör bir "Konçertant" üzerinde çalışmıştı; eserde Üçlü Konçerto'daki bileşimin aynısı geçerliydi. Bu konser hiç gerçekleşmedi ve bu "Konçertant" da parça parça tamamlanmış bir eser olarak kaldı; gerçi "alla polacca" final bölümü de dahil olmak üzere Üçlü Konçerto'nun kimi yönlerini haber veriyordu.[4] Bu eserleri, Beethoven'ın o dönemdeki Fransız geleneklerine duyduğu ilgiyle ilişkilendirmekte kesinlikle bir haklılık payı vardır. Beethoven, devrim sonrası Fransa'da müziğin ulusal gurura, ulusal hislerin kabardığı ama ülke hâlâ küçük devletlerden oluşan bir tür yamalı bohçaya benzediği için ortak kimlik duygusunun sessiz kaldığı Almanya'da olabileceğinden çok daha anlamlı bir katkıda bulunabildiğini görmüştü. Cherubini ve Méhul'ün bildiği eserlerini takdir ediyordu; Beethoven'ın Fransız operasına güçlü bir biçimde yönelmesi, konu olarak *Leonore*'u seçmesine de yansımıştı. Fransız icracılarla, özellikle de yaylı çalgılar icracılarıyla karşılaşmaları da bazı sonuçlar doğurmuştu. Fransa'da kariyerini sürdürme hayali, 1804'te Napoléon'un taç giymesine verdiği öfkeli tepkinin ardından da uzun süre devam etti. Ries, Ağustos ve sonra Ekim 1803'te Simrock'a, Beethoven'ın bir buçuk yıl içinde "Paris'e gideceği"ni tahmin ettiğini aktarmış, "bu beni son derece üzüyor," demişti.[5] Beethoven birkaç yıl sonra Jérôme Bonaparte'ın teklifini az kalsın kabul ediyordu; Paris'e taşınma fikrini bir süre daha kafasından geçirecek ama bu düşünceleri hiç gerçekleşmeyecekti.

Üçlü Konçerto, kemancı Georg August Seidler ve çellocu Anton Kraft, yani çellocu Nikolaus Kraft'ın babası "yaşlı Kraft" için yazılmış olabilir. Schindler'e göre, başta düşünülen piyanist Arşidük Rudolf'tu; fakat Beethoven on altı yaşındaki yetenekli arşidükle hemen hemen o tarihlerde

Lobkowitzlerde tanışmış olsa dahi bu pek olası görünmemektedir.[6] Eseri icra etmesi düşünülen piyanist, büyük olasılıkla Beethoven'ın kendisiydi.

Bir konçertant senfonide bile, piyano triosunun kolektif bir solist olarak kullanılması yeniydi. Üç tane mükemmel piyano triosu ve daha tekdüze bir klarnet triosu yazmış olan Beethoven, üzerine yerleştiği müzikal materyal hoş ve banal arasında geniş bir yelpazeye dağılmış olsa bile bu enstrüman topluluğunun tamamını hatırı sayılır bir rahatlıkla konçertoya aktarabilecek güçteydi. Üçlü Konçerto, nitelikten sapmış olmakla her zaman marjinal bulunur. Anahtar planı, Birinci Piyano Konçertosu'nun anahtar planını yansıtır; hiçbir şekilde orijinale yaklaşamaz. Do Majör'deki Üçlü Konçerto'nun La Bemol Majör'de Largo bir şarkı olan birinci hareketi uzun ve tutarsızdır; eser hisleri kabartan ama can sıkıcı bir Rondo alla polacca finalle kapanır. Eserde, Beethoven'ın kendisinin de en iyi eserlerinden biri olmadığını kabul ettiği İkinci Piyano Konçertosu'nda bile rastlanmayan derecede "bir ifade belirsizliği, inşasında bir süngersilik" vardır.[7] Beethoven burada tematik malzemeyi basit ve sıralı tutarak, herhangi bir biçimde incelikli işlemeyi sınırlayarak muhtemelen popüler olarak cazip bulunmayı amaçlıyordu. "Waldstein" ve "Appassionata" sonatlarının yoğunluğundan yoksun olan bu eser, Beethoven'ın yaklaşık 1804-5 dönemindeki daha rahat, daldan dala atlayan yönünü temsil eder. Biedermeier havası ve karakteriyle Üçlü Konçerto, Beethoven'ın düzenli tutarlılığını korumak için "Waldstein"dan kestiği rahat Andante favori'yi andırmaktadır.

Yine de bazı orijinal unsurlar boy gösterir. Bir trioda olduğu gibi piyanonun başı çekmesine izin vermek şöyle dursun, Beethoven başlıca solo enstrüman olarak çelloyu seçer. Eserdeki ilk solo serimi başlatan, solo kompleksin kullandığı ilk yeni temayı sunan çellodur; üç katlı ses perdesiyle, ikinci ve üçüncü hareketlerde duyulan ilk solo ses de ona aittir.

Haydn'ın ilk çello konçertolarının; Luigi Boccherini, Joseph Reicha, Anton Kraft ve diğerlerinin virtüözlük isteyen bazı araçlarının ardından, bu alan nadasa bırakılmıştı. Mozart hiç çello konçertosu yazmadı; Haydn da son dönemde çello konçertolarına el atmadı.[8] Aslında gerçek çello sonatını neredeyse yaratmış olmasına rağmen Beethoven da o sıralarda bir çello sonatı yazmak için harekete geçmemişti; bu yüzden Üçlü Konçerto, o dönemde bir Beethoven çello konçertosuna en yaklaştığımız noktadır. Geniş tutulmuş yelpaze, çelloya kemana karşı ve onunla

birlikte öne çıkma yetisi kazandırır; bütün perdelerde gösterdiği güçlü ve etkin bağımsızlığı verir; bütün bunlar, Beethoven'ın üç-dört yıl sonra Opus 70 triolarında, Opus 69 Çello Sonatı'nda ve "Arşidük" Triosu'nda bu enstrümanın ele alınması konusunda kazandığı yeni özgürlüğün habercisi olmuştur. Konçertodaki keman kısmı, hem lirik bas hem de üst perde melodik ses olarak kendisine biçilen başrolleri başarılı bir biçimde oynayan çello kısmına kıyasla biraz eksik yazılmıştır.

Ne var ki Tovey'nin "süslü yama," Leon Plantinga'nın "güzel ve unutulmaz bir cümle" dediği ilk hareketteki La Bemol Majör kısım gibi birkaç iyi pasaj dışında konçerto güçten yoksundur. Bu gibi anlar, eserin tamamına şeylerin yüksek düzeninde bir yer veremeyecek kadar enderdir; ayrıca Beethoven'ın sonraki yıllarda kendini bağlayacağı üzere, popülerlik uğruna verilmiş açık bir taviz olmaya uzak olsa da düşünce kalitesi bakımından bestecinin diğer konçertolarının gerisinde kalır.

Dördüncü Piyano Konçertosu

Her bakımdan 1805-6 döneminin başyapıtı olan Dördüncü Piyano Konçertosu içinse bunların hiçbiri söylenemez. İlk hareketin açılış temasının ilk konsept eskizi *Eroica* eskiz defterinde karşımıza çıkar; bu defter 1804'te kaleme alınmış çalışmaları da içerir. Konçerto üzerindeki asıl çalışma *Leonore*'dan sonra, 1805 sonlarında ve 1806'da başlamıştır. Temmuz 1806'da Beethoven Breitkopf & Härtel'e, kardeşi Karl'ın *Leonore*'un sadece piyanoya aktarılmış versiyonu, *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosu ve "yeni bir piyano konçertosu"yla Leipzig'e geleceğini iletmişti. Beethoven 22 Aralık 1808'de meşhur *Akademie*'sinde eserin solo kısmını, Beşinci ve Altıncı senfonileri, Do Majör Missa'nın bazı kısımlarını ve *Koral Fantezi*'yi çalmıştı.[9] O sıralarda konçerto yaklaşık dört ay önce basılmış bulunuyordu; halkın nazarında hemen kazandığı başarı kalıcı olmuştu.

Bu eserle birlikte, piyano konçertosunun tarihi de yeni bir evreye girdi. Sonunda Beethoven, bütün sanatsal güçlerini bu konçertoda birleştirmişti; eser düşünce, hissediş, güzellik ve duyarlılık bakımından tam bir tutarlılık sunuyordu. Sol Majör, Opus 14 No. 2 ve Opus 79 Piyano Sonatları, Opus 18 No. 2 Kuarteti, Opus 31 No. 3 Keman Sonatı'nda olduğu gibi bestecinin genellikle hafiflik ve zarafetle ilişkilendirdiği bir

anahtar olmuştu. Beethoven bu anahtarı bir senfonide, sonradan yazdığı bir kuartette ya da piyano sonatında hiç kullanmadı; orta ve son dönemi arasında bu anahtarda verdiği tek önemli eser, 1812 tarihli Opus 96 Keman Sonatı oldu.

Üçüncü Konçerto'da aniden gelen haşinlikler, şaşırtıcılıklar bulunsa da Dördüncü Konçerto sakin bir güzelliği başından sonuna kadar korur. Eserin ardında, uzakta da olsa Mozart'ın durduğu söylenebilirse de bu, iki sesli kentetlerinde benzer bir sevinç ve hayranlık hissi uyandıran *Sihirli Flüt*'ün Mozart'ıdır; *Sihirli Flüt*'ün muzaffer ve ütopyacı Allegro bitişi, bu konçertonun bitişinde de yankısını bulmuş gibi görünür. Burada son, yumuşak cümlede solo piyano, yaylılarda sakin pizzicato akorlarla en yüksek oktavına çıkar; sonra kornolar *pianissimo*'ya katılır, ardından bir kreşendo ana motifin *forte* devamına hazırlanırken de flüt ve obua katılır (*W 26).

Açılış bölümü tek başına piyanoyla başlanması açısından dikkat çekicidir. Mozart'ın K. 271 Piyano Konçertosu'nda da hemen hemen aynısı yapılmıştır; ama Beethoven'ın ilk cümlesi, başından itibaren solistin merkezi rolünü ortaya koyması bakımından ifade gücü daha yüksek bir sınıfa aittir.[10] Açılış akorundan sonra tekrarlanan vuruşlarla dominantta bir duraklamaya doğru giden bu düşünceli, sakin cümleyle piyano solosu hareketin tamamı, bir şekilde eserin tamamı üzerinde unutulmaz bir hüküm kurar. Geri dönüp Beethoven'ın ilk dönemlerdeki birçok eserine bakarsak, sakin jestlerle başladıklarını görebiliriz. Gerçekten de döngüsel bir eseri *piano* bir tema ya da motifle açmak, onun olağan yönlerinden biriydi; Birinci Piyano Konçertosu'na, Opus 27 No. 1 ve 2, Opus 31 No. 2, Opus 53 ve Opus 57 Piyano sonatlarına bakalım. Fakat Dördüncü Konçerto'daki bu açılış jestinin niteliğini *piano dolce* belirler ve bu cümlenin yarı doğaçlama hissiyle birlikte eserin havasını yaratır.

Açılış hamlesinden, eserin geri kalanı doğar. Orkestra solistin jestine, açılış figürünün şaşırtıcı Si Majör anahtarında yeni bir versiyonuyla karşılık verir; böylece Sol Majör'den saparak ilk temanın öne çıkan Si çizgisini bir tonik olarak ilk kez armonikleştirir. Bu çarpıcı açılışın ardından, ilk orkestral serim akar; eserin geri kalanı Sol Majör ve Si Majör arasında bütün eser boyunca kendini hissettiren tonal kontrastın enerjisinin kontrol altına alınmasıyla gelişir. Beethoven'ın dönüştürme konusundaki yüksek sanatkârlığı, özellikle açılıştaki soloyu sona erdi-

ren, dörtlük notalardan oluşan, alçalan figürün yavaş yavaş yeni ritmik biçimler alma sürecinde belirgindir. İlk aşamada orkestradaki yaylılar açılış pasajındaki Sol Majör'ü yeniden kazanır; bu figür daha sonra orkestradaki *forte* bir figürde belirir; sonra *fortissimo* tema haline gelir; ardından hareketin sonuna doğru hareket bitmeye hazırlanıp enerji toplarken, solo piyanonun geri dönüşüyle eseri taçlandırır[11] (*W 27).

Yavaş hareket en başta, on dokuzuncu yüzyıl kuramcısı Adolf Bernhard Marx tarafından Orpheus efsanesiyle ilişkilendirilmiş, Orpheus'un Cehennem'in gölgeleriyle karşılaşması olarak yorumlanmış, sonra Tovey'nin yanlışlıkla Liszt'e atfettiği üzere Orpheus'un vahşi hayvanları liriyle ehlileştirilmesi olarak resmedilmiştir. Bazı yazarların aşırı uçlara götürdüğü bu programatik yorumun Beethoven'dan çıktığına dair hiçbir kanıt yoktur.[12] Önemli olan Beethoven'ın bu hareketi, piyano ile yaylılar arasında kelimenin tam anlamıyla bir diyalog olarak düzenlemiş olmasıdır. Hareketin her cümlesi, yaylıların bir ifadesi ve solo piyanonun bu ifadeye verdiği karşılıktan oluşur; yaylılar başta sert ve kararlıdır, piyano yumuşak ve kabullenicidir, düzenlemede belirtildiği üzere bütün hareket boyunca yumuşatıcı *una corda* pedalını kullanır. Öbür yanağını dönen solo piyano, yaylıların saldırgan cümlelerini yavaş yavaş düşürür ve karşıt güçleri peş peşe gelen, rüyayı andırır cümlelerle aşar; böylece hareketin sonraki aşamalarında piyano tam anlamıyla hâkimiyet sağlar; yaylılar tek tek pizzicato vuruşlara indirgenir ve solist de nihayetinde tonikte, Mi Minör'de nihai yapısal kadansı hazırlayan ince ince işlenerek yazılmış kadansa başlayabilir. Artık *pianissimo* olan en baştaki orkestral ifadeden geriye bir hatıra kalmıştır; bu hatıra, piyanonun son bir kez daha etkili sözü söylemesiyle birlikte hareketi kapatacaktır.

Piyano kısımlarının yarı doğaçlama niteliği, bu kısımları operatik arioso geleneğiyle, on sekizinci yüzyılın eşlikli resitatifleriyle, yani sadece klavsenin değil, orkestranın, çoğunlukla da yaylıların eşlik ettiği operatik resitatif geleneğiyle ilişkilendirir. Bu gelenek opera seria'da dramatik açıdan önemi yüksek sahnelerde kullanılmıştır; *Figaro*'da Kontes'in kocasının artık hizmetçisine âşık olduğunu acıyla fark ettiği ve "Dove sono i bei momenti, di dolcezza e di piacer?" ("Tatlılık ve hazla dolu güzel anlar nerede?") şarkısını söylemeye hazırlanmasında ya da Don Giovanni'de Donna Anna'nın Don Ottavio'yu onurunu kurtarmak için yemin etmeye zorlamasında olduğu gibi. Öte yandan bu hareket, hiçbir şekilde ens-

trümantal bir esere aktarılmış operatik bir resitatif değildir. Beethoven istediğinde resitatifler yazıyordu; Opus 31 No. 2 Piyano Sonatı'nda ve sonraki eserlerinde yaptığı gibi. Buradaysa daha ziyade, solo piyano ve orkestra için yazılmış, konçerto türünün içine yerleştirilmiş ve orkestranın sadece yaylılara indiği tek bir etkili harekette sunulmuş dramatik bir *scena* vardır. Bu *scena*'da dilekler başta inatçı bir retle karşılaşır.

Mozart'ın ilk İtalyan operalarının hepsinde de sadece yaylılar için düzenlenmiş en az bir arya her zaman olmuştur. *Idomeneo*'da böyle iki arya vardır: Electra'nın aryası "Idol mio" ile Arbace'nin aryası "Se cola ne' fati." Mozart tam anlamıyla olgunlaştığı operalarında, yani Beethoven'ın bildiklerinde bu tür arya sayısını bire indirmiştir. *Figaro*'da Barbarina'nın kaybettiği iğnesinin ardından ağlayan Cavatina'yla alayı vardır; *Don Giovanni*'de de yarı deli Donna Elvira'nın masum Zerlina'nın yolunu kesip onu çok geç olmadan Don Giovanni'den uzaklaşması için uyarırken söylediği "Ah fuggi il traditor" karşımıza çıkar. Donna Elvira'nın, yorumcular tarafından genelde "arkaik" olarak nitelenen Händelvari aryası, peş peşe gelen, yoğunlaşmış ritmik figürlerle doludur; Beethoven'ın Dördüncü Konçerto'nun bu hareketindeki yaylı kısımları da bu figürlerle uzaktan ilişkilidir.[13] Bu hareketin Beethoven'ın hiçbir eserine benzemeyen retorik karakteri, geleneklerle ilişkilendirilmeye davet eder; bu geleneklerden biri de Mozart'ın son İtalyan eserlerinde yaylıların hâkim olduğu ifade gücü yüksek aryalar olabilir. Söylediklerimiz, bu hareket ya da konçertonun tamamı için başka bir "gizli program" ileri sürmek anlamına gelmiyor; daha çok böyle bir hareketin akla getirdiği çeşitli ilişkilere dikkat çekmeyi amaçlıyor.

Beethoven'ın operaya özgü yönleri enstrümantal alanla harmanlamakla ilgilendiği, sadece genellikle son dönemine ait, enstrümantal resitatiflerin kullanıldığı eserlerinde değil, arya tipleri ve biçimlerinin de ortaya çıktığı birçok eserinde de belirgindir. Besteci "Kreutzer" Sonatı'nda olduğu gibi, konçerto ilkesini de açıkça başka türlerle harmanlamıştır. Dördüncü Piyano Konçertosu'nun incelikli açılışında, ilk cümleyi solo piyanonun sarf ettiğini, sonra buna cevaben gelen, armonik bir tezatın söz konusu olduğu cümleyi *sadece yaylıların* çaldığını unutmayalım. Dolayısıyla konçertonun tamamının başlangıcı yavaş harekette sanki piyano bir opera solistiymiş, eser de özel bir tür müzikal dramaymış gibi çok dramatik ve retorik bir biçimde işlenmiş olan kuvvetler karşıtlığını akla getirir.

Eserin finali, baştaki bütün karşıtlıkları uyumlu hale getirir. Bu Sol Majör rondo, Vivace, bir başka çarpıcı başlangıç sunar; Do Majör bu başlangıç çabucak toniğe, Sol Majör'e döner; ama bunu yaparken Do ile Sol arasında, daha sonraki hareketliliği üretebilecek olan kendi sakin tonal karşıtlığını kurmamazlık etmez. Bu hafifçe dokunulmuş "tonik dışı" açılış nihayet çözülmesi gereken yapısal bir belirsizlik oluşturur: Do ya da Sol esere hâkim olacak mıdır? Fakat hareket, kaçınılmaz cevap keşfedilmeden çok önce yolunu tamamlar: Sol, asıl tonik galip çıkacaktır.

Keman Konçertosu

Leonore/Fidelio'nun ikinci perdesinin önemli bir anında, Florestan'ın zindanının derinlerinde, gardiyan Rocco ile kılık değiştirmiş kadın kahraman Leonore açlıktan ölen mahkûmun gömüleceği mezarı kazmaktadırlar ki Florestan birden uyanır. Umuttan neredeyse konuşamaz hale gelen Leonore kocasını tanır. Florestan su ister. Onun berbat durumundan etkilenen Rocco biraz şarap ikram eder ve bu sırada muhteşem La Majör trio başlar; yaylılardaki üç notalı (Mi-Re-Si) bileşik figür toniğe, La'ya iner ve bu noktada Florestan olanca zayıflığıyla teşekkür kelimelerini "Euch werde Lohn in bessern Welten" ("Daha iyi bir dünyada ödüllendirileceksiniz") ifade eden güzel bir melodik cümleyle enstrüman topluluğunu harekete geçirir. Yeniden bir araya gelen hanımla bey arasındaki duygusal ve fiziksel şefkatin ilk anına saklanmış bu melodi, sükûnet dolu bir huzur ve aşkın unutulmaz bir ifadesidir. Beethoven'ın, genellikle ilk iki hareketinin ideal sükûnetiyle, final bölümünün canlılığıyla, bütün eseri birbirine bağlayan duygusal ikna gücü ve bağlılıkla anılan keman konçertosuna getirdiği de tam olarak bu niteliktir. *Leonore* triosu, konçerto için doğrudan tematik bir kaynak olmasa da opera boyunca çeşitli yerlerde, genellikle Florestan'ın ayakta kalma hayaliyle bağlantılı olarak tekrarlanan çarpıcı açılış figürü başka bazı eserlerde olduğu gibi bu konçertoda da tematik bir parmak izi olarak tekrarlanmaktadır (*W 28).[14]

Bu konçerto Beethoven'ın 1790'larda öne çıkan Avusturyalı keman virtüözü Franz Clement'le bağlantısından doğmuşsa da Beethoven bir süredir büyük bir keman konçertosu yazmaya hazırlanıyordu. Bu yön-

deki ilk çabası, muhtemelen Viyana'daki ilk yıllarında kaleme aldığı, yarıda kalmış Do Majör Keman Konçertosu (WoO 5) olmuştu. Bunu 1800 civarında ya da kısa bir süre sonra yazılmış Opus 40 ve 50 Keman ve Orkestra için iki romans izlemişti. Almanların "Romanze" dediği şey, *alla breve* bir yavaş hareket tipiydi (en bilinen örneği Mozart'ın Küçük Bir Gece Müziği adlı eserinin ikinci hareketiydi); muadili olan, keman ve orkestra için "Romance" ise Viotti ve takipçilerinin yavaş hareketlerde kullandığı Fransa kökenli bir alt türdü. Beethoven'ın iki romansı, Fransız örneklerinin bütün yumuşaklığı ve cilasını gösterir.

Re Majör Keman Konçertosu'nun doğuşuyla ilgili başka kanıtlara rastlamak zordur: Muhtemelen eserin kapsamlı eskizleri bugün kayıp olan, Dördüncü Piyano Konçertosu, Dördüncü Senfoni ve *Coriolanus*'ta kullanılan malzemeyi de içeren 1806-7 tarihli eskiz defterinde bulunuyordu. Beethoven 1806'nın son aylarında eser üzerinde çalışmış olsa gerek; çünkü Clement o yıl 23 Aralık'ta verilen bir hayır konserinde eseri ilk kez icra etmişti; fakat Czerny çılgınca çabalamasına rağmen Beethoven'ın eseri, icrasından iki gün önce zar zor bitirmiş olduğunu aktarır. Beethoven eser üzerinde temel besteleme çalışmasını Kasım ve Aralık 1806'da beş-altı hafta içinde yapmış olabilir.[15] Eserin 1806 tarihini taşıyan imzalı elyazmasında solo parti birkaç defa yazılmıştır; okumalarının Aralık 1806'daki prömiyer ya da Ağustos 1808'deki yayını öncesinde düzeltilip düzeltilmediğini söylemek imkânsızdır. Metindeki bu karışıklıklardan ötürü eser, modern zamanlarda yoğun bir incelemeye ve düzeltmeye tabi tutulmuştur; bunun sebebi büyük ölçüde ilk kopyacıların acelesinden ve yanlış anlamalarından, ayrıca Beethoven'ın âdet haline getirdiği hızlı kontrol sürecinden kaynaklanan sorunlardır.

Sonra bir de eserin, kemanın yerini solo piyanonun aldığı iyi bilinen yazımı vardır. Eserin bu klavyeli versiyonu için Nisan 1807'de Clementi ile Londra'da yayınlanması için sözleşme yapılmış; fakat bu versiyon 1808'de Viyana'da, keman versiyonuyla hemen hemen aynı tarihlerde yayınlanmış, Londra'da ise ancak 1810'da çıkmıştır. Asıl önemli soru, eserin bu şekilde düzenlenmesini, Clementi'yle yaptığı sözleşme uyarınca Beethoven'ın bizzat gerçekleştirip gerçekleştirmediğidir. Klavyeli versiyon niteliği bakımından "tatmin edici olmaktan yetersiz olmaya" doğru giden bir yelpazede değerlendirilmiş, "yetersiz olma yönünde daha ağır basmıştır".[16] Birinci hareketteki kadans bir istisnadır; La Ma-

jör'deki kanı kaynatan marş için bir yer açan, timballer ve solo piyano için yazılmış parlak bir eserdir. Bu marşın *Leonore/Fidelio*'daki marşı canlı bir biçimde hatırlatması, hem lirizmiyle hem askeri müziği hatırlatan yönleriyle operanın bu konçertoyu yoğun bir biçimde etkilediği yönündeki kavrayışı güçlendirir. Kadans o kadar güçlüdür ki konçertonun keman versiyonu için yeniden yazımı –konser dinleyicilerinin bildiği tek versiyondur bu– Joachim, Kreisler ve başka keman virtüözlerinin ya da Alfred Schnittke gibi yirminci yüzyıl bestecilerinin kadanslarına alışık olan dinleyicilerin gözlerini açması olası bir eserdir.[17]

Beethoven'ın Dördüncü Piyano Konçertosu'ndan hemen sonra böyle bir keman konçertosuna girişmesi çarpıcıdır. Her iki eser de fikirlerinin gelişmesi ve potansiyellerini gerçekleştirmesinin zaman aldığı müzikal açılımları bakımından bir genişlik hissi yaratırlar. Bu kısmen Beethoven'ın konçertolarında ilk hareketlerin hatırı sayılır uzunlukta olmasından kaynaklanır; ilk hareketlerde ayrı orkestral ve solo serimler, gelişme bölümünde iki kahramanın iç içe geçmesi ve serim tekrarında, kodada başka etkileşimlere girmeleri için yere ihtiyaç vardır. Fakat bu genişlik tematik fikirlerin de sonucudur. İlk hareketi açan beş timbal vuruşu ve üflemelilerle bunu izleyen simetrik ilk tema bir soru sorar: Timbal vuruşları ana temanın bir parçasını mı, bir giriş figürü mü yoksa tekrarlanacak bir motif mi oluşturur? Yoksa bunların hepsini mi? Hareket gelişirken bu sorunun cevaplanması da aciliyet kazanır: Timbal vuruşlarının bu kez orkestradaki kemanlarda, Re Majör temanın yumuşak çizgisel akışını törpüleyen, ancak çok sonra hatırlanıp anlamlandırılarak doğrulanan akışına bir bakın.[18]

Dinleyiciler yavaş hareketin sükûnetini hissetmekten hiç geri kalmamışlardır; her şeyden de önce, varyasyon zinciri bazılarına üçüncü varyasyondan sonra yeni bir tema gibi gelen, bazılarına da ilk temanın gayet güzel bir biçimde incelikle işlenmiş bir varyantı olarak gelen şeyle değişip yeniden çerçevelendiğinde.[19] Son hareket Beethoven'ın 6/8'lik ölçüdeki en iyi rondo finallerinden biri olarak durmaktadır; konçerto finalleri için kendisinin onlarca örneğini bildiği, zamanı dikkatli kullanan bir biçim ve ölçüdür bu. Bu örneklere, Mozart'ın korno konçertoları ve birçok piyano konçertosu da dahil olmak üzere konçerto yazımının her dalından verdiği 6/8'lik rondo final örnekleri de dahildir. Mozart'ın K. 595 Si Bemol Majör Konçertosu'ndan rondo temanın Beethoven'ın ak-

lında olduğunu, bunu Mi Bemol Majör'e aktarıp 6/8'lik yerine 3/4'lük ölçüyle *Eroica* eskiz defterine kopyaladığını görmüştük. Mozart 6/8'lik rondo geleneğini, 1791'de yazdığı K. 622 Klarnet Konçertosu'nun güçlü duygular uyandıran üçüncü hareketine kadar getirmişti. Beethoven ilk eserlerinde birkaç 6/8'lik rondo final yazmış, bunların hepsini "Rondo" olarak belirtmişti; bunların yanı sıra "Patetik" ve "Waldstein" sonatlarında olduğu gibi çığır açıcı birkaç ikişerli ölçü örneği de yazmıştı. Daha sonraki eserlerinde de yine böyle finaller yazmış, rondoyu çeşitli karmaşık biçimlerde sonat biçimiyle harmanlayarak "sonat-rondo" geleneğini hem miras almış, hem ilerletmiştir; ama bu finallere bir daha "Rondo" ibaresi düşmemiştir. Beethoven'ın böyle bir ibare koymamış olması, bu şekilde biçim belirtmeyi mümkün kılan geleneksel düşünme biçimlerinin ötesine geçtiğini düşündürmektedir.

Keman Konçertosu'nun rondosunda, açılıştaki Re Majör temanın enerjisi, hareketin ortalarına doğru Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma*'sında Osmin'in 6/8'lik kederli Sol Minör ağıtını uzaktan hatırlatan Sol Minör bölümün sakinliğiyle hoş bir tezat oluşturur. Hareket ilerledikçe Beethoven'ın orta dönemine ait en saf dokunuşların birçoğu belirir; bir kadansın ardından koda La Bemol Majör'e doğru çarpıcı bir armonik hamleye yer açar; oradan da kolayca Re Majör'e geçer.

Gizemli bir havası olan Opus 95 Fa Minör Kuartet gibi sonraki dönemlere ait bir eserinde bile Beethoven hâlâ aynı zenginlikle bu tür 6/8'lik sonat-rondo finaller yazıyordu. Opus 95'in finalinin tematik malzemesinin yanı sıra 6/8'lik ölçüsü ve etkileyici karakteri bu hareketin neden Mozart'ın Sol Majör 6/8'lik finalin dalgalanmanın ardından sükûnet getirdiği Sol Minör Kenteti'yle ilişkilendirildiğini açıklamamızı sağlayabilir. Fakat Beethoven'ın finali, hareketin 6/8'lik ana gövdesi Fa Minör'ün karanlığını uzatır; 2/2'lik Fa Majör kodanın aydınlığı bu karanlığı silip geçinceye kadar.

"İmparator" Konçertosu

Öncelikle "İmparator" Konçertosu'nun başlığı Beethoven'ın bununla hiçbir ilişkisi olmadığı için düzmecedir.[20] Gelgelelim bir ağırlığı vardır: *Eroica*'yla bağlantıları üzerinden (aynı anahtardadır ve birkaç ben-

zerlikten fazlasını gösterir) azameti, kahramanlığı, belki de Napoléon imgesini hatırlatması, özellikle de Dördüncü Konçerto ve Keman Konçertosu'nun dizginlenmiş duygusal dünyalarıyla kıyaslandığında bu eserin önemli yönlerine uygun düşmektedir. 1809'da bu yeni Mi Bemol Konçerto'nun yapımına daha başka ne karışmış olursa olsun, Beethoven bu büyük konçertolarına kahramanlık modelinin unsurlarını paylaşan büyük bir eser daha eklemek istemiştir. Konçerto için olağan olan üç hareketli planı kullanmaya devam eden Beethoven, bu hareket için uzun ve son derece gelişmiş ilk hareket, sağlam ve arayış içinde bir yavaş hareket, ilk hareketlerin muazzam bir tezat oluşturmasının yarattığı bütün estetik ve yapısal soruları çözen güçlü bir 6/8'lik final düşünmüştür. Buna paralel üç hareketli bir başka eseri bir yıl önce yazdığı, buradaki gibi yavaş hareketin eserin kalbi olduğu Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu'dur.

Beethoven'ın "İmparator"unda konçerto ve senfoni neredeyse birleşir. Dördüncü Konçerto'da trompetler ve timballer sahneye ancak finalde çıkarken, burada pirinç üflemeliler ve davullarla birlikte bütün orkestra ses alanını daha en başta doldurur ve eserin sonuna dek baskın olmayı sürdürür. Üflemeliler ve pirinç üflemeliler, özellikle de korno çiftleri, orkestral dokunun belirlenmesinde ve solo piyanoya kontrastlar sunulmasında merkezi bir rol oynar. İlahiyi andıran incelikli bir Adagio olan yavaş harekette açık ve koyu renkler birbirine karışır. Yaylılar hareket boyunca sessizdir; pirinç üflemeliler ve timballer sessizdir; yaylıların ve üflemelilerin birbirleriyle ve solo piyanonun karmaşık figürasyon örüntüsüyle hasbıhalleri Keman Konçertosu'nun yavaş hareketini hatırlatır. Sonra Adagio'nun sonunda, ana rondo temanın uyarılarıyla beliren final bölümü, *fortissimo* bir patlamayla 6/8'lik Allegro'yu açar; karakteri, senkopu ve vurgusuz ritimleriyle Dördüncü Senfoni'nin Scherzo'sunu hatırlatan, yükselişe geçmiş Mi Bemol Majör arpejli bir temayı çözer.

Bu eserin kahramanlık yönü, Beethoven'dan çok daha önce konçertolarla ilişkilendirilmiş ve onun zamanında da devam eden askeri geleneklerin görüntüsünü kaçınılmaz olarak uyandırır. Bu konçerto 1809'da, Fransızların şehri bombalayıp işgal ettiği bir tarihte yazıldığı için bazılarınca o yıl yoğunlaşan askeri krizlerin bir yansıması olarak görülmüş; daha geniş anlamdaysa Avrupa'yı yıllardır, Beethoven'ın olgunluk yılları boyunca etkileyen savaşa dair bilincin yükselmesi olarak görülmüştür. Plantinga'nın da işaret ettiği üzere Beşinci Senfoni "askeri nitelikte mü-

zikal motiflerle, kolayca 'kahramansı' diye niteleyebileceğimiz ifade biçimleriyle dolu" olduğundan bu ilişkilendirme akla yatkındır.[21]

Aynı şey, Beethoven'ın müzikal biçimler ve türlerin, dünyanın bildiği kadarıyla insani açıdan derin önem taşıyan özel meseleleri ele almalarını sağlamanın yollarını bularak bu biçimler ve türlerin anlamlarını genişletmiş göründüğü başka örnekler için de geçerlidir: *Eroica* ve *Coriolanus*'taki cenaze marşında olduğu gibi trajik kahramanlık ve ölüm; "Arşidük Triosu"nun Adagiosu da dahil olmak üzere majör anahtarlı bazı yavaş hareketlerinde olduğu gibi güzellik üzerine düşünceler ve aşk; Opus 59 No. 1 kuartetinin minör yavaş hareketi ve "Hayalet" Triosu'nda olduğu gibi korku ve öte dünyaya özgü olan. Beethoven'ın yumuşak yakınlık hislerini güçlü hislerle birleştirebildiği Üçüncü ve Beşinci senfonilerin ilk hareketlerinde ikinci grup temalarında ve *Coriolanus*'un insanın içini eriten ikinci temasında olduğu gibi "kahramanca" eserlerin hareketlerinde bile her zaman açık olmuştur. Beethoven'ın bu konçertoda da özellikle birinci harekette böyle yaptığı kesindir. Eserin ilk muhteşem paragrafları, sırasıyla tonikte, dominant altında ve dominant yedinci notada bir grup güçlü orkestral akor verir (böylece tonikte çözüme ulaşmayı gerektiren klasik bir ilerleme örüntüsü oluşturur); bu akorların her biri solo piyano için yazılmış geniş bir kadansla kesintiye uğrar ve hepsi de serimin ilk temasına bir giriş oluşturur. Bu ilk fikir, yavaş yavaş alçalan bir melodik çizginin, bir diminuendonun hareketin iyice içlerine doğru ilerlemesinin damgasını vurduğu, can alıcı bir ifade gücüne sahip olan, ama kısa süren bir tema da dahil peş peşe gelen bir temalar dizisini açar (*W 29).[22] Bu alçalan tema, ilk temayla ilişkili uzatmalı ritimlerin üstünde devreye girer ve birinci kemanlarda devam eder; bu arada çellolar ve baslar ilk temanın ana motifini çalar; Beşinci Senfoni'nin birinci hareketinde lirik ikinci temanın girişiyle tam bir paralellik oluşturmaktadır bu. Bu noktadan sonra hareket, solo piyanonun uçsuz bucaksız bir koşuya çıktığı engin bir yolu kat eder; solo piyano virtüözlük isteyen kendine özgü figürasyon örüntüleriyle, hepsinden de öteye gelişme bölümünde her iki elde birden uçuşan bir dizi oktavla orkestranın gücüne denk hale gelir.

Theodor Adorno, *Eroica* ve "İmparator" Konçertosu gibi eserlerde "yücelme" hisseder; "böyle bir olayda hazır bulunmasına, onun tanığı olmasına izin verildiği için hissedilen gururun bir ifadesi." Ama böy-

le saf bir idealizmi tam anlamıyla ayakta tutamayacak olan, yarılmış bilincin modern dünyasında, bu karakterde eserlerin ortaya çıkardığı problemi de görür. Onun ifade ettiği biçimiyle "Bunun nereye kadar bestenin *etkisi* –dinleyicinin dikkatini diyalektik mantığa odaklayan bir neşe– olduğu, nereye kadar *ifadenin* böyle bir neşe yanılsaması yarattığı bıçak sırtında durur."[23] Etkinin ifadeden ayrı tutulması; ifadenin, müziğin felsefi yükü taşıma yetisine duyulan samimi bir inancı gerektirdiği bir yere konması, Adorno'nun Beethoven'dan, müzikten ve bir bütün olarak sanattan etkilenmesine sebep olan bölünmüş, öz bilince sahip, modernist zihniyetin özünde yatmaktadır. Onun karamsarlığına, her kuşakta çıkan, *Eroica* ve "İmparator" Konçertosu'nu en önemli kişisel deneyimleri arasında gören dinleyiciler ve müzisyenlerin verdiği cevap dışında verilebilecek nihai bir cevap yoktur. Dinleyiciler bu eserleri, tarihin zalimce sürgüne gönderdiği bir siyasi idealizmin antik örnekleri olarak değil, daha iyi bir dünyada gerçekleştirilebilecek insani olasılıkların çağrışımları olarak görürler. Bu gibi dinleyiciler bu eserlerin dış özelliklerinin yanı sıra içsel yönlerine de dikkat ederek aktardıkları cesaret ve güzelliğe hâlâ inanmaktadırlar.

12. Bölüm

Sahne Müziği

Her şeyde ustalaşmayı hayal eden Beethoven, opera hayali kuruyordu. İkinci bir Mozart olacağı tahminini boşa çıkarmaması için dikkat çekici enstrümantal eserler bestelemesinin yeterli olmadığını; bir noktada operayla, Mozart'ın rekabet çıtasını hayal edilemeyecek kadar yukarılara taşıdığı bu müzikal biçimle yakından ilgilenmesi gerektiğini biliyordu. Ama opera Beethoven'a zor geliyordu. Opera pratiği yaparak yetişmemişti, oysa Mozart on iki yaşından beri operayla iç içe olmuştu. Bonn ve Viyana, dönemin opera türünün eksiksiz bir mönüsünü sunmuş olsa da Beethoven, doğuştan ya da deneyimli opera bestecilerinde gördüğümüz doğal tiyatro hissine sahip değildi; bu bestecilerin birçoğu da onun biçimlere, fikirlere ve oranlara hâkimiyetinden yoksundu; ama bu tiyatro hissi lütfu onlarda bol bol bulunuyordu. Ayrıca Beethoven Viyana'da sahne projeleri üzerine düşünmeye başladığı sıralarda, 1803 yılı civarında, sağırlığı da iyice ilerlemiş; durumu opera insanlarıyla, yani şarkıcılarla, emprezaryolarla, sahne yönetmenleriyle, tiyatro izleyicileriyle, gişeyle, kısacası opera yapımının kalabalık dünyasıyla uğraşmasını zorlaştıracak kadar kötüleşmişti.

Beethoven Viyana'daki ilk yıllarında öncelikle opera bestecisi olarak değil, bir piyanist ve enstrümantal müzik bestecisi olarak başarılı olmayı amaçlamıştı; başlıca hamileri, operaya sadakatle bağlı olsalar bile onu esasen sahne değil, salon ve konser salonu müzisyeni olarak görüyorlardı. Fakat o kendini kabul ettirdikçe, Viyana müzik çevrelerinde nihayetinde yüzünü operaya çevireceği yönünde genel bir umut havası esmeye başlamıştı. Beethoven, hiç kuşkusuz opera yazma niyetiyle Salieri'yle İtalyanca metin düzenleme üzerine çalıştı, çabalarını ısrarla uzun yıllar sürdürdü; fakat yıllar içinde birçok fikir geliştirmiş olsa da bunların



Fidelio'nun ve *Eroica* Senfonisi de dahil olmak üzere Beethoven'ın diğer eserlerinin ilk kez sahnelendiği Theater an der Wien. (Historisches Museum, Viyana)

hepsi beyhude çıktı ve *Leonore/Fidelio* dışında tamamladığı başka bir opera olmadı.

İş konu bulmaya geldiğinde, Beethoven'ın kahramanca ve ideal olana bağlılığı, güncel operayı hafif ve yüzeysel görüp reddetmesine yol açtı. Ignaz Seyfried, Beethoven'ın Cherubini'ye hayran olduğunu ("yaşayan bütün opera bestecileri içinde en ilgiye değer olan"); ama Weber'in (*Freischütz*'den önce) "çalışmaya çok geç başladığı, bu yüzden de sanatını hiç doğal bir biçimde geliştiremediği" kanısında olduğunu aktarır.[1] Seyfried, Beethoven'ın *Sihirli Flüt*'ü Mozart'ın en güzel eseri olarak gördüğünü, onun *Don Giovanni* gibi "skandal" bir librettoyu nasıl yazdığını merak ettiğini de ileri sürer. Fakat bu sözlerin üzerinde Beethoven'a özgü bir ikilik salınır; çünkü sırlarına vakıf olmak için *Don Giovanni*'den bazı bölümleri kopyalamakta tereddüt etmemiştir.[2] Ayrıca Mozart'ın *Don Giovanni* ve son dönemlerine ait başka eserlerinde olduğu gibi Re Minör dünyasının şeytani yönleri, Beethoven'ın Opus 31 No. 2 "Fırtına" Sonatı'na ve Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu'nun

yavaş hareketine girmiştir. Beethoven, *Macbeth*'e dayanan bir opera düşündüğünde, ilk fikirleri kolayca Re Minör'de şekillenmiştir.[3] Onun idealleştirilmiş konular dışında başka konularla uğraşmaya gönülsüz olması sadece ahlakçı bir horgörü meselesi değildi; operaya enstrümantal müzikte ustası olduğu, dramatik ciddiyeti olan bir şey katma arzusunun bir parçasıydı; Beethoven enstrümantal müzikteki biçim kurma usullerini operanın biçimsel gerekliliklerine uygun olarak değiştirmesi gerektiğini de anlamıştı.

Beethoven, uzaklığına rağmen operadaki güncel gelişmeleri izliyordu. Viyana'da İtalyan operası çılgınlığı vardı, döneme hâkim olan tutkuydu bu; *Sihirli Flüt*'ün genel bir beğeni toplaması sonrasında Alman operası da güç kazanıyordu; *Sihirli Flüt* o kadar büyük bir hayranlık uyandırmıştı ki Goethe devamını kaleme almıştı.[4] Beethoven aslında eskiden beri konser aryaları yazardı; 1796'da Umlauf'un *Die Schöne Schusterin* adlı operası için iki arya yazarak ona faydalı bir hizmette bulunmuştu; güncel ve çok tutan opera melodilerini piyano çeşitlemelerine konu alarak güvenli bir mesafeden operaya ayak uydurmuştu.

Emanuel Schikaneder'in 1802'de, yeni kurulmuş Theater an der Wien'de Cherubini'nin *Lodoïska*'sını sunması büyük bir dönüm noktası oldu. Ciddi bir profesyonel opera bestecisinin elinden çıkmış, kurtarma konulu bu operayla birlikte yeni Fransız opera ekolü sahneye çıktı. *Lodoïska*'nın başarısı Cherubini'nin o yıl yazdığı, yine etkileyici ve ciddi melodramlar olan *Faniska* ve *Les deux journées* de dahil başka operalara esin kaynağı oldu. *Leonore*'u tersine çeviren *Lodoïska* zindana kapatılmış bir kadın kahramanı konu alır; bu kadın, kapatıldığı şato Tatarların saldırısına uğradığında sevgilisi Floreski tarafından kurtarılır. Kurtarma konulu operalar, Mozart'ın 1782'deki *Saraydan Kız Kaçırma*'sından beri, yirmi yılı aşkın bir süredir rağbet görüyordu; şimdi de kahramanların egzotik yerlerdeki macera hikâyeleri ve Fransız Devrimi'nin, Terör Dönemi'nin hapishanelerinin, giyotinlerinin kurgusal canlandırması olarak iş görüyordu. Başka örneklerde olduğu gibi, katı siyasi gerçekliklerin operalarda canlandırılması, eserlerin mutlu sonları, dönemin dinleyicilerinin korkularını yatıştırdığından gerçeklik yanılsamasına davetiye çıkarıyordu. *Leonore*'un da ana teması siyasi hapis, kahramanlık ve özgürlüğün liberal aydınlanma güçleri tarafından iade edilmesiydi.

Beethoven'ın ilk opera girişimi *Vestas Feuer*'in ["Vesta'nın Ateşi"] librettosu, 1803'te hırslı bir isim olan Schikaneder'den geldi. Beethoven opera projelerine gerçek bir ilgi duyduğuna kendi kendisini ikna etmek istermiş gibi, o yıl bahar sonunda Theater an der Wien'de bedava oturacağı bir daireye taşındı; ona bir opera siparişinde bulunan Schikaneder bu siparişin bir parçası olarak orada kalmasını ayarlamıştı. Beethoven yaz ayları dışında 1803-4 kışı boyunca orada kaldı; fakat önemli bir nokta olduğu için belirtelim, o sıralarda asıl uğraşı opera değil *Eroica*'ydı.[5] *Vestas Feuer*'e gelince; Beethoven, Antik Roma'da geçen vasat bir eser olan bu opera üzerinde ilk sahneden öteye geçemedi; sonra da projeden vazgeçti; gerçi daha sonra Leonore ve Florestan'ın mutluluk düeti "O namenlose Freude"yi ["Ah, isimsiz neşe!"] bu eserden kazıp çıkaracaktı.[6]

Leonore Operası ve Uvertürleri

Leonore, ou L'Amour Conjugale'in ["Leonore; veya Evlilikte Aşk"] librettosu aslında 1790'ların sonlarında, Terör Dönemi sırasında bir Fransız bakanlığının Tours yakınlarındaki bir yöneticisi olan, edebiyata yatkın Jean Nicolas Bouilly tarafından yazılmıştı. Bouilly'nin yönetimi sırasında, operanın konusunu andıran bir olayın gerçekleştiği kanısı yaygın bir kabul görmüştü.[7] Hikâyeye göre, genç bir adam kılığına giren genç bir kadın, kocasının bulunduğu hapishaneye girer ve onu haksız yere devam eden esaretten kurtarır. Hikâye doğruysa, mahkûmu kurtaran Bakan Bouilly'nin ta kendisidir; bu yüzden de öyle görünüyor ki libretto gerçek kahramanlığın yanı sıra Fransa'da o yıllarda esen korkutucu havada yazarının kendi iyiliğini de yâd eder.

Bouilly'nin librettosu ilk kez Fransız besteci Pierre Gaveaux tarafından 1798'de Paris'te sahnelendi. Eser, İtalyanca çevirisiyle daha sonra İtalya'nın kuzeyinden becerikli bir opera bestecisi olan Ferdinando Paer'in dikkatini çekti. Paer, İtalya'da ve Viyana'da çalışmıştı; Viyana'da 1797'de Kärntnertortheater'ın müzik yönetmenliğini yapmış, daha sonra Dresden'e ve son olarak da Paris'e geçmiş; 1806'dan 1839'da ölene dek burada yaşamıştı. Paer'in 1804'te Dresden'de besteleyip yapımcılığını üstlendiği *Leonore*, Beethoven'ın ilgisini çekmiş, rekabet duygusu-

nu uyandırmıştı; Beethoven'ın operası 20 Kasım 1805'teki prömiyerine nihayet hazır olduğunda *Fidelio oder die eheliche Liebe* ["Fidelio ya da Evlilikte Aşk"] adını taşıyordu, ilk kitapçıkta da basitçe *Fidelio* denmişti; çünkü Paer *Leonore*'u daha on üç ay önce kendi bestelediği versiyonun başlığı olarak kullanmıştı. Beethoven'da Paer'in bestesinin bir kopyası bulunuyordu; bazı yerlerde Paer'den bazı tematik fikirler almış, sonra besteleme becerisi ve dramatik yoğunluğuyla her dönemeçte Paer'i ezip geçmişti.[8] Paer'in *Leonore*'u modern kayıtlardan da bildiğimiz iyi bir usta işiydi; fakat aslında Paisiello'nun hafif büyüleyiciliğiyle Rossini'nin yeni parlaklığı arasındaki o geçiş dönemine özgü İtalyan opera kurallarının bir yamalı bohçasıydı. Paer'in versiyonunda, ikinci perdenin açılışında, zindan sahnesinde Florestan'ın monologu ve aryası profesyonel, fakat orijinal olmayan bir zihnin dramatik bakımdan kritik önemdeki bir sahneyle nasıl uğraştığını gösterir. Paer tipik bir "divane sahnesi" çıkarmıştır; tek sıradışı yönü, erkek bir kahraman için yazılmış olmasıdır. Florestan'ın acısını anlatmak için ateşli, heyecanlandırıcı cümleler kullanmıştır; ayrıca eser boyunca orkestral yazımın şık dokunuşlarına yer vermiştir; Florestan'ın Leonore'un resmine baktığı sahnede, *Sihirli Flüt*'te Tamino'nun "resim" aryasından yaptığı muhtemelen yarı bilinçli bir alıntı da bunlar arasındadır; fakat bundan daha fazlasını vermez, hele Beethoven'ın bu sahneyi insanı ele geçirircesine kavrayışına yaklaşan bir şey kesinlikle vermez. Beethoven, üflemelilerin *piano* ve *forte* geçişleri yoluyla Fa Minör bir tonal merkez kurar; Florestan, karanlık ve açlık içinde Leonore'la geçirdiği zamanların hatıralarını canlı tutarak hayatta kalmaya çalışırken eser eksiltilmiş yedili armonilerle uzak armonik hedeflere doğru yol alır. Eksiltilmiş bir kentete ayarlanmış (Mi Bemol, La) timballer mahkûmun kalp atışlarını bir Poe hikâyesindeki kadar canlı aktarır.

Leonore'un 1805 librettosu, Beethoven için önde gelen Viyanalı bir avukat ve müzisyen olan Saray Tiyatrosu Başkanı Joseph Sonnleithner tarafından çevrilmişti; Beethoven Sonnleithner'le birkaç yıl önce müzik yayıncılığı alanındaki girişimleri vesilesiyle tanışmıştı.[9] Onun elinden çıkan versiyonu Fransızca ve İtalyanca versiyonlarla karşılaştırdığımızda gördüğümüz üzere, librettosu iyi kurulmuştu.[10] İkincil karakterler (gardiyan Rocco, kızı Marzelline ve onun âşığı Jacquino) arasındaki ev içi entrikaları başkarakterlerin (kılık değiştirmiş kahraman Leonore, eziyet



Saray Tiyatrosu Başkanı Joseph Sonnleithner. Beethoven, Sonnleithner'in orijinal Fransızca kaynaktan Almancaya yaptığı *Leonore* çevirisini, yazdığı yegâne operanın librettosu olarak kullanmıştı. (Historisches Museum, Viyana)

çeken mahkûm Florestan ve kötü kalpli hapishane yöneticisi Pizarro) gücünü ve merhametini anlattığı sahnelerle gayet iyi kaynaştırarak melodramın taleplerini karşılaşmıştı. Beethoven iç sahnelere Mozartvari dokunuşlarla sahne müzikleri yazmıştı (hatta kuşkusuz bilinçsizce, fakat yanılgıya da izin vermez bir biçimde Mozart'tan alıntılar yapmıştı). Fakat ciddi dramatik yoğunluğu olan sahneler tümüyle kendisine aittir.[11]

Beethoven'ın *Leonore*'u Kasım 1805'te ilk sahnelendiğinde başarısızlığa uğramasının nedeninin, Viyana'nın o sıralarda Napoléon orduları tarafından işgal ediliyor olduğu söylenir. Aslına bakılırsa, ilk icrada dinleyiciler arasında birçok Fransız subayı bulunuyordu; belki de opera, daha hafif sahne eserlerine alışık olan dinleyicileri aşmıştı. Beethoven'ın bu eserde yaptığı değişikliklerin dostlarıyla yaptığı bir komite toplantısının sonucu olduğu uzun zamandır kabul görüyor olsa da böyle bir top-

lantının, gerçekleştiyse eğer, eseri Prag'da sahneleme planlarının başarısız olması sonrasında 1807'de gerçekleşmiş olması daha muhtemeldir.[12] Her halükârda, No. 2 olarak bilinen uvertürün yerine yeni yazılmış *Leonore* Uvertürü No. 3'ü de içeren, Mart ve Nisan 1806'da yazılmış yeni versiyon ilkinden çok daha başarılı olmuştur. Beethoven'ın ömrü boyunca *Leonore*'un tarihine, eseri Berlin'de ve Prag'da sahneye koyma yönünde nafile girişimler damgasını vurmuştur; gerçi eser 1815'te Leipzig ve Dresden'de sahnelenmiştir. En önemli adım açık arayla, 1814 başında Viyana'da yeni bir yapım için Beethoven'ın eseri yenilemeyi kabul etmesi olmuştur. Tiyatroda deneyimli bir el olan G. F. Treitschke librettoyu yeniden işlemiş, Beethoven da eserin birçok kısmını yeniden yazmıştır; Mart 1814'ten Mayıs 1814'e dek onu meşgul eden bir çaba olmuştur bu. Kendisinin söylediğine göre, yeni bir eser besteliyor olsa yapacağından çok daha sıkı çalışmasına mal olmuştur; ama Beethoven, Treitschke'nin yaptığı değişikliklere kendi incelikli örgüsüyle, fazlalıkları keserek, müzikal içeriği sıkılaştırarak ayak uydurduğu için kendisiyle gurur duymuştur. Beethoven'ın birkaç yeni kısım daha yazması gerekmiştir; bunlar arasında en dikkat çeken, Florestan'ın zindan sahnesinin son kısmıdır. Bütün bunlarla birlikte 1805-6 tarihli *Leonore*'un *Fidelio*'ya çevrilmesi, Beethoven'ın son dönem üslubuna geçişi sırasında orta dönemine ait büyük bir eserini yenilediği tek örnek olmuştur.[13]

Fidelio'nun başlığında gizli olan özü, Leonore'un Florestan'a duyduğu sarsılmaz aşkta, onu kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atarken gösterdiği cesarette yatar. Eser neredeyse iki yüzyıl boyunca, kadınların kahramanlığının kutlanması olarak yankı uyandırmıştır. Feminist eleştiri, operada kadın kahramanların sık sık erkeklerin elinde ya da onların yumurtladığı entrikalarla eziyet çekip ölmelerini protesto ederken, *Fidelio*'da acı çeken kurban erkek, kurtuluşu getiren de kadın olduğu için güçlü bir istisna görür. Eserin alt başlığı "Die eheliche liebe," yani Bouilly'nin "L'Amour Conjugale"inin doğrudan tercümesi olan "Evlilikte Aşk"tır.

Eserin iki perdeye ayrılması, eylemin gerçekleştiği ayrı düzlemleri yansıtır. Mizansene hâkim olan yön hapishanedir. Bu yüzden de opera hapishanelere ve Fransız Devrimi ile Terör sırasında yoğunlaşan hapiste kötü ve sıkışık koşullarda yatanların acılarına dair bilincin yükseldiğini yansıtır. Hapishanelerde reforma gidilmesi, on sekizinci yüzyılın ortala-

rından itibaren Avrupa'da sosyal endişelerin yoğunlaştığı bir alan olmuş, mahkûmların daha iyi koşullarda yaşamasını savunan Cesare Beccaria gibi yazarlar eserlerinde bu konuyu işlemişlerdi. *Leonore/Fidelio*'da hapishane müdürü Pizarro kötücül bir karakterdir; Florestan'a karşı zalimliği, başka bir sebepten değil, şahsi ve siyasi intikam hırsından doğuyormuş gibi görünmektedir. Florestan'ın monologunda dediği gibi, "Ben hakikati söyledim, ödülüm zincirler oldu".

Olaylar hapishane binasının üç katında geçer: (1) zemin kat; hapishane duvarları içinde kalan gün ışığı alan dünya; birinci perdenin sonuna doğru mahkûmlar yürüyüş yapmak için aşağıdan buraya çıkar, alışık olmadıkları gün ışığında gözleri kamaştığından el yordamıyla hareket eder, sendelerler; (2) sıradan mahkûmların karanlık hücrelerde tutuldukları bir alt kat; (3) Rocco'nun Leonore'a anlattığına göre, siyasi mahkûmlara ayrılmış, zindanın bulunduğu bölüm. Florestan duvara zincirlenmiş, soğuktan donmuş, açlıktan bitap düşmüş bir halde iki yıldır burada tutulmaktadır. Leonore, Rocco'ya, "Büyük bir hata yapmış olmalı," der; Rocco bu sözlere, "Ya da güçlü düşmanları var, ikisi de aynı kapıya çıkar," diye karşılık verir.[14]

Birinci perde tümüyle zemin katta geçer; dramatik gerilim Fidelio kılığına girmiş olan; Florestan'ın daha fazla dayanıp dayanamayacağından, hatta hayatta olup olmadığından emin olmayan Leonore'un varlığından kaynaklanır. Jacquino'nun takip ettiği Marzelline'in Fidelio'ya abayı yakmasıyla gelişen ikincil olaylar dizisiyle, yeni bir dönemeç alınır. Pizarro'nun üstü olan Don Fernando'nun, mahkûmların kötü muamele gördüğüne ilişkin haberleri soruşturmak üzere hapishaneye geleceği haberinin duyurulmasıyla ana olaylar dizisinde gerilim artar. Bu arada ikincil olaylar dizisi, Marzelline'in Fidelio'ya duyduğu aşkı kendi karakteri için biraz büyük olan bir aryayla ilan ettiği No. 2 ya da Rocco'nun işini yapan, sıradan insanların kaygılarını taşıyan iyi kalpli, açık sözlü bir köylü olduğunu gösteren mecburi bir solo olan "altın" aryası gibi daha önemsiz opera müziklerinin hakkınca taşıdığı ağırlıktadır. Öte yandan ilk perdeyi sıradanın ötesine taşıyan parçalarla da karşılaşırız. Bunlardan biri, hareketin donduğu, Leonore ve üç alt karakterin etkileyici bir tefekkür anında yakalandığı kanonik kuartet "Mir ist so wunderbar"dır ["Tuhaf bir haz duyuyorum"]. Bir diğeriyse, opera tarihinin en duygulandırıcı koral ifadelerinden biri olan Mahkûmlar Korosu'dur. Onların-

ki terk edilmiş, kötü muamele gören, yarı insan durumuna indirilmiş, muhbirlerden korkan, ışığa hasret, eziyet çeken mahkûmların toplu sefaletidir. Pejmürdelikleri bizi, koro yavaşça sessizliğe gömülürken dönmek zorunda oldukları alt katın nasıl bir yer olduğunu düşünmeye zorlar. Koronun insanın içini burkan etkisiyle birlikte eserin tamamı daha derinlere iner ve artık buradan sapmaz.

İkinci perdede, sahneyi açan büyük monologu ve aryasıyla Florestan başkarakter haline gelir. Soğuk ve karanlık hücresinde "Gott, welch Dunkel hier!"i ["Tanrım, burası ne kadar karanlık!"] söyler. Beethoven bu atmosferi Fa Minör girişte, kornoların patlayıp bas dizisinde kromatik alçalmasıyla; Weber, Marschner ve başka birçoklarının Romantik operalarının sermayesi haline gelen eksiltilmiş yedili armonilerin ana eksen olarak kullanıldığı, ton değişikliğinin yapıldığı incelikli şemalarla kurar. Resitatifinin güçlü kasvetinin ardından Florestan, (1825'te hasta yatağında Wegeler'e mektup yazan Beethoven'dan farksız) önceki günlerinin mutluluğunu hatırladığı aryası "In des Lebens Frühlingstagen" ["Hayatımın Baharında"] için La Bemol Majör'ün sıcaklığına yerleşir. Pizarro hakkındaki hakikati söylemekten başka bir suçu olmadığını, masum olduğunu söyler ve Leonore'un resmine bakar. Bu sahnenin 1805'te nasıl sahnelendiğinden emin değiliz; fakat kısmen yeniden kurulduğu yolunda ikna edici bir argüman ileri sürülmüştür.[15] Eserin 1806 versiyonundaysa, Fa Minör final bölümü esasen devam edip güçlenir; ama daha önce yansıtılmış acının tonunu değiştirmez.

Gelgelelim 1814'te Treitschke ve Beethoven yeni bir plan yaptılar. Yeni planda, çılgınca bir seraba kapılarak Leonore'un onu gerçekten kurtarmaya geldiğini gören Florestan bu sahneyi Fa Majör Allegro bir kodayla bitirecekti. "Çılgınca" hiç de abartılı değildi: notaların yazımında bu bölümün "delilik sınırına yaklaşan, sükûnet dolu bir kendinden geçişle" söyleneceği not düşülmüştü. Florestan artık, Leonore'u "görüp" ona sarıldığı, tutkuyla yükselen cümleler dizisiyle patlar. Burada onun tiz Si Bemol'e (operadaki en yüksek ses perdesi) yükselmesinin etkisi Beethoven'ın, daha önce sonat biçimli serim tekrarlarında bir kereden fazla görmüş olduğumuz üzere, bir zirve noktasında aşırı uçtaki perdelerden yararlandığını göstermektedir. Bu yeni kodayı söylemek muazzam derecede zordur; bazı eleştirmenler bu bölümü fazla heyecanlı bulmuştur; hiç kuşkusuz bu bölüm, Beethoven'ın tıpkı daha sonra Do-

kuzuncu Senfoni'nin bazı bölümlerinde yapacağı gibi sesleri zorlamasının örneğidir.

Leonore 1805-6 için iddialı ve ilerici bir eserdi; çünkü bu proje Beethoven'ı opera söyleminin zorunluluklarına uymaya zorlamıştı: çeşitli parçaların aryalar ve ensemble arasında dağılımı; koronun rolü; her perdenin sonuna doğru, süreklilik taşıyan bir müzikal dekorda gelişmeleri özetlemek için büyük finaller oluşturulması gibi. Metinden türetilen kısımlar, geniş ölçekli ifadeler ve karşı ifadeler, kendisinin enstrümantal eserlerinde uzun zamandır uğraşmaya alıştığı sonat biçimi, rondo ve varyasyon geleneklerinin yerini alıyordu. Geniş ölçekte gelişmeyi ve "hareket" mefhumu olmaksızın, artık hep bir opera "parçasıyla" müzikal bağlantıyı sağlamak onun için yeni bir zorluktu. Eserinin arka planında, Mozart'ın ruhunun salınıyor olması, bizi şaşırtmamalı. En çarpıcı şey de Beethoven'ın, hikâyenin ciddi ve etik yönünde ifadeyi derinleştirme becerisidir; o kadar ki bu becerisiyle gerçekten de eseri opera literatürünün istisnai klasiklerinden biri haline getirmiştir; *Leonore*, dramatik ve duygusal hakikati aktarmasıyla aşılamamış bir opera olmuştur. Eserin heybetinin, Beethoven'ın operaya özgü bir yapmacıklık değil, gerçek bir hikâye aktarıyor olduğuna inanmasıyla bir ilgisi yoktur. Beethoven'ın biçimsel dinamikleri, temeldeki ahlaki meselelere; berbat durumdaki mahkûmların çektiği fiziksel acıya ve bu acıyı teşvik eden sisteme, adaletsizlik karşısında Florestan'ın kahramanca teslimiyetine, Leonore'un aşkına ve cesaretine, seven bir eşin gönül rızasıyla altına girdiği tehlikeye azami düzeyde ağırlık verecek şekilde çerçeveleme becerisiyle ilgisi vardır.

Dört uvertür şu sıralamayla yazılmıştır: *Leonore* No. 2 (1805); No. 2'nin parlak bir yeniden yazımı olan *Leonore* No. 3 (1806); *Leonore* No. 1 (1808, Prag'da gerçekleşmesi planlanan ama gerçekleştirilemeyen sahneleme için); *Fidelio* Uvertürü (1814).[16] Hepsi de Do Majör olan üç *Leonore* uvertürü, kurtarma hikâyesini haber verir. Hepsinde de kritik mesele, Florestan'ın La Bemol aryasının nasıl başlayacağıdır. No. 2 ve No. 3 gamı dikkate alan yavaş bir inişle açılır; Do Majör anahtarını belirleyen Sol'le başlar, sonra kayıp geçerek Si Majör'de dominantta tuhaf bir duraklama noktasına gelir; ardından yavaşça La Bemol'e kayar ve klarnetlerde Florestan'ın arya teması başlar. Her iki uvertürde de arya teması yavaş girişe hâkimdir. Sonra Allegro, yaylılarda alçak perdeden birinci temayla yeni bir hareketlenme getirir; "Florestan teması"nın

ikinci tema olarak muhteşem Mi Majör sunumu birinci temayla kontrast oluşturur. Her iki uvertürde de sonlara doğru trompetin iki defa çalınmasıyla durumu düzeltecek olan bakanın gelişi haber verilir; bir kurtuluş ilahisiyle ana malzeme kapanır; her iki örnekte de bu ilahiyi muazzam bir koda izler. Wagner *Leonore* No. 3 hakkında, "Dramanın uvertürü değil, kendisi başlı başına drama," demişti.

No. 1 aynı Do Majör uvertür fikrinin daha zayıf, daha kısa bir yeniden yazımıdır; No. 2 ve No. 3 kadar güçlü değildir. Fakat 1814 tarihli *Fidelio* uvertürü eserin yeni konseptine uygun, tümüyle yeni bir çalışmadır. Mi Majör'dür; Florestan'ı haber veren bir teması yoktur; fakat ana anahtar Leonore'un Pizarro'ya nefretini kustuğu, kocasını kurtarma kararlılığını dile getirdiği fırtınalı solosuyla ilişkilidir. Bu duygular birinci perdenin sonuna doğru, o büyük "Abscheulicher, wo eilst du hin?" ["İğrenç yaratık, nereye koşuyorsun?"] sahnesinde ortaya çıkar; Leonore Florestan'a aşkını, onu mahkûm edene karşı nefretini ve güçlü kararlılığını Mi Majör aryası "O Hoffnung"da ["Ah, Umut"] ortaya koyar.

Coriolanus Uvertürü

Leonore No. 3'ün yazıldığı 1806'da, belki Opus 59 No. 1 Kuarteti dışında hiçbirinin "kahramanca" diye nitelenemeyeceği altı önemli eser daha ortaya çıktı. Bunlar Dördüncü Senfoni, Opus 59 "Razumovsky" Kuartetleri, Piyano İçin Do Minör Otuz İki Varyasyon (WoO 80) ve Keman Konçertosu'dur. Bu eserlerde "dramatik"ten (geleneksel Beethoven eleştirilerinin onsuz yapamayacağı bir kelimedir bu) farklı biçimlerde bahsedebiliriz; ama sahne draması için yazılmış müziği ifade etmekle sınırlı gerçek anlamında, *Leonore*'dan sonraki adım *Corialanus* Uvertürü'dür.

1807'de, Heinrich Joseph von Collin'in kaleme aldığı *Coriolanus* oyunu için bestelenen uvertür, ilk kez aynı yılın mart ayında bir konserde icra edildi; oyunun diriltilip 24 Nisan'da yeniden sahnelenmesini teşvik etmiş olabilecek bir olaydı bu. 1802'de yazılmış olan bu oyun 1805'e kadar Viyana'da sık sık sahnelenmiş, başrolü Mozart'ın kayınbiraderi Joseph Lange oynamıştı. Beethoven, Collin'i tanıyordu ve onun yeni bir operada kendisiyle işbirliği yapabileceğini umuyordu; *Bradamante* ya da *Macbeth*

olur diye konuştular; ama ikisinden de bir şey çıkmadı. Her halükârda uvertür, oyunu ezip geçti; Ries'in *Eroica* için söylediği gibi yeri göğü sarstı. E. T. A. Hoffmann 1812'de eserle ilgili düşünce dolu bir değerlendirme kaleme aldı; iki yıl önce Beşinci Senfoni'yi değerlendiren Hoffmann'a göre, Beethovenvari trajedilerin bu ikinci Do Minör denemesi Cherubini'nin hatıralarını canlandırmıştı; ama bir "başyapıt" olarak da tanınmıştı.[17]

Muazzam bir gücü olan *Coriolanus*, tek hareketli –yavaş bir girişi olmayan Allegro bir hareketten oluşan– bir konser parçası olarak dramatik uvertürün başlıca örneklerinden biridir; bir "ton şiiridir," ama bu terimin ortaya çıkmasından önce kaleme alınmıştır. Halka açık senfonik konserler, Beethoven'a, birçok hareketten oluşan senfonilerle kontrast oluşturacak daha kısa eserler besteleme fırsatı doğurmuştu. Opera uvertürleri bu ihtiyaca karşılık verebilirse de bu tür genişliyordu. Böylece "konser uvertürü" ortaya çıktı. *Coriolanus*'un bu tür eserlerin geleneğini başlattığını söylemekle ileri gitmiş olmayız; sonraki kuşakta Mendelssohn ve başka bestecilerin devralacağı; gelişip Berlioz'un programatik senfonilerine, çok daha sonraları da Liszt ve Strauss'un "ton şiirleri"ne dönüşecek olan bir gelenekti bu.

Coriolanus uvertürünün asıl edebi dayanağıyla ilgili uyuşmazlık yıllarca sürdü. Eserin özlü anlatı yapısı, Coriolanus'un kişisel trajedisinin temel koşullarını ortaya koyar. Eser, Collin'in yazdığı oyunun anahatlarına uygun düşüyor olsa da bazıları onun bu oyun için çok büyük olduğunu, Beethoven'ın bu eseri yazarken Shakespeare'in *Coriolanus*'unu düşünmüş olduğunu savunur; bu büyüklükte bir müzik yıldızının, bestecisine değer edebi bir dengi olması gerektiğini söyleyen, kahramana tapınma mantığına dayanan bir görüştür bu. Eserin Shakespeare'le ilişkisi E.T.A Hoffmann tarafından kurulmuş, daha sonra Wagner tarafından benimsenmiştir. Kabul etmek gerekir ki Beethoven'ın Shakespeare'e hayranlığını açıkça dile getirdiği, *Macbeth*'i besteleme olasılığı üzerine düşündüğü, dönemin okuryazar bütün Alman sanatçıları ya da entelektüelleri gibi Shakespeare'in oyunlarını bildiği yönündeki açık kanıtlar eşliğinde düşünüldüğünde bu görüşü sarsmak zordur. Fakat uvertürün edebi kaynaklarıyla ilgili olarak, Paul Mies'in 1938'de kaleme aldığı bir denemede uvertür ile Collin'in oyununun temel malzemesi arasındaki bağlantıların teslim edilmesi konusunda epey yol alınmıştır.[18] Ana hikâyeye göre, efsanevi bir fiziksel güç ve cesarete sahip olan Romalı

asilzade Caius Marcius'a Roma'nın düşmanı Volsci kavmini Corioli'de yenmesinin ardından övgü dolu "Coriolanus" ismi verilir. Marcius daha sonra konsül olmaya çalışır; fakat Romalı kitlelere yaltaklanma fikri hoşuna gitmez. İnsanlar onu karşılarına alır; Marcius onları kınar, sürgüne gönderilir ve sonra öfkeyle kuvvetlerini Roma'ya saldırmayı planlayan Aufidius'un Volscileri kuvvetleriyle birleştirir. Volsci ordusu Roma'yı tehdit ederken Coriolanus annesi Volumnia ile karısı Virgilia gelip onu çadırında buluncaya kadar şehri yıkımdan esirgemeye yanaşmaz. Ümitsiz bir bunalım içinde kuşatmayı kaldırmayı kabul eder; sonra da öfkeli Volsci kavmiyle uzlaşmaya çalışır; ama ölür (suikasta kurban gider ya da intihar eder; versiyona bağlıdır).

Mies'in gösterdiği üzere, Collin olay örgüsünün siyasi yönlerini arka planda bırakmış; Coriolanus'un düşüşünü hazırlayan dış koşullardan ziyade, onun her dönüm noktasında verdiği cevaba odaklanmıştır. Collin'in versiyonunda Coriolanus'un annesi ve karısıyla trajik görüşmesi de vardır; annesi ve karısı Roma'yı, halkını ve kendilerini esirgemesi için ona yalvarır. Bu toplantı Coriolanus'un kaderini belirler: Kendisini doğurmuş, sesini bir şekilde hâlâ içinde taşıdığı kadının ricası, uzlaştırılamaz zorunluluklar arasında kaldığında onu parçalar. Shakespeare'in oyununda Plutarkhos'un izinden gidilerek Coriolanus, Volsci kavmi tarafından öldürülür; Collin'in versiyonundaysa onurunu ve ahlaki cesaretini yitiren Coriolanus kendisini öldürür.

Bu iki oyun dışında başka bir kaynak da kendini akla getirir; daha açık bir deyişle bu Plutarkhos'tur. Beethoven'ın Plutarkhos'u okuduğunu biliyoruz; Wegeler'e yazdığı mektuba, Heiligenstädter Vasiyeti'ne bakınız; her ikisinde de "Bana tevekkülü Plutarkhos öğretti," diye yazmıştır. Ayrıca Beethoven'ın mektuplarında, Sohbet Defterleri'nde ve onunla aynı dönemde yaşamış olanların anlatılarında Plutarkhos'a yaptığı başka göndermeler de kısa süre önce su yüzüne çıkarılmıştır.[19] Plutarkhos'un meşhur *Paralel Hayatlar*'ı, MÖ 100 civarında yazılmış, Yunanların ve Romalıların hayatlarını yan yana getiren bu büyük biyografik klasik on sekizinci yüzyılda, on dokuzuncu yüzyılın başlarında sosyal konumu, eğitim düzeyi ne olursa olsun herkes tarafından okunuyordu; edebiyat ve ahlak felsefesi üzerinde büyük bir etkisi vardı. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında, Britanya ve Fransa'da olduğu gibi Almanya'da, hatta Rusya gibi uzak yerlerde bile eser birçok kez yeniden basılıyor, çevriliyor, yo-

rumlara konu oluyordu.[20] Plutarkhos'u takdir edip ondan alıntı yapan eleştirmenlerin listesi Gotthold Lessing, Johann Gottfried von Herder ve August Wilhelm Schlegel'in de yer aldığı bir panteon oluşturuyordu; roman ve oyun yazarlarının yer aldığı benzer bir listede ise sadece Beethoven'ın entelektüel bir akrabalık hissettiği büyük Alman yazarlarını sayacak olursak Friedrich Schiller ile Goethe de yer alıyordu.

Plutarkhos'un Yunanların trajedisini ve Romalıların yükselişini anlamak için hayatlarını birlikte aktardığı yirmi iki çift arasında ikisi de milattan önce beşinci yüzyılın ünlü askeri liderlerinden olan Alkibiades ile Coriolanus bulunuyordu. Alkibiades, Atinalılarla ölümcül bir anlaşmazlığa düşen ünlü bir Atinalı generaldi. Sparta'ya kaçmıştı; ama nihayetinde Spartalıların da güvenini yitirmişti; daha sonra Sparta'dan gelen emirlerle Pers ülkesinde ölümüyle buluşmuştu. Plutarkhos, Coriolanus'u askeri bir kahraman olarak resmeder; Coriolanus'un gururu, öfkesi ve kibri önce sürgüne gönderilmesine, sonra da annesi Volumnia ile yaptığı kritik görüşmenin sonucunda mahvına neden olmuştur.

Hikâyenin belkemiği, Volumnia'nın, oğlu intikamını almak için Roma'yı yıkmakta ısrar ederse kendisinin de ölüler arasında olacağını belagatle ifade etmesi karşısında, Coriolanus'un, bir erkek ve general olarak sahip olduğu eşsiz güç ve cesaret ile annesinin oğlu olarak hassasiyeti arasında bir uzlaşma sağlamasının imkânsız olmasıdır. Plutarkhos'un aktardığı bu sahnede, Volumnia biraz daha ateşli sözler sarf ettikten sonra kendisini Coriolanus'un ayaklarına atar; Coriolanus onu ayağa kaldırır ve şöyle der: "Anne, sen ne yaptın? Sen zaferini kazandın, Roma'yı kurtardın, ama oğlunu mahvettin... Senden başka kimse beni yenemezdi."

Bu iç çelişki, Beethoven'ın uvertüründe açıkça belirtilmiştir. Do Minör birinci temadaki müzikal imge, Do ile *fortissimo* birleşmesinin üç kere ifade edilmesi ve her seferinde de aniden kesilmesiyle (*W 30), Coriolanus'u trajik bir savaşçı olarak resmeder (bu başka bir kelimeyle ifade edilemez). Daha sonra birinci temanın tam zıddıyla bir kontrast oluşturulur; güzelliği ve hassasiyetiyle birincinin tam bir antitezi olan Mi Bemol Majör ikinci tema gelir. İkinci temada, ilk iki ölçü ile ikinci ölçü çifti arasında mükemmel bir denge kurulmuştur. Tema, Mi Bemol'ün dominantı üzerinde dolaşır; ama hiçbir zaman kararlı bir biçimde oraya inmez, yeni tematik fikirlere doğru yol alır. Coriolanus ve Volumnia'nın bu tematik ikiliği, bir oğulun öfkesiyle bir annenin rica-

sının diyalektiği eserin sonuna kadar çözülmeden kalır; zira bir kararın başarısızlığı Coriolanus'un akıbetini belirleyecektir. Bu iki ana temanın genel olarak hissettirdikleri, ileride yazılacak olan ve uvertürle çok fazla ortak yönü bulunan Beşinci Senfoni'nin ilk hareketinin hissettirdiklerini andırmaktadır. Fakat bu iki unsur, dramatik kişilikler olarak bir yanda Coriolanus'u, diğer yanda Volumnia'yı yansıtmaktan öteye gider; iki unsur da Coriolanus'un kendi içindedir. Böylece uvertür bu iki temayla, ama tersten sıralanmalarıyla sona erer: Koda önce Volumnia'nın temasıyla başlar, serimden sonraki tekrarda bu anahtarda duyulmuş olmasına rağmen yine Do Majör'dür; ardından eserin bitişinde, açılışta duyulduğu biçimiyle Coriolanus'un teması gelir, sanki Coriolanus trajik cevabını veriyordur. Coriolanus önce bütün ihtişamıyla gösterilir ama sonra temanın ikinci kısmı yavaşlarken onun da çözüldüğü görülür; temanın ilk ölçüsü daha da yavaş tekrarlanır, nihayet sönüp gider; son olarak, eşliksiz yaylılarda üç tane *pianissimo* pizzicato tonik dokunuş işitilir.

Eserin Bonn'daki Beethoven Arşivi'nde bulunan imzalı versiyonuna baktığımızda, besteleme çalışmalarının son aşamasında, Beethoven'ın bu uvertürü başka bir biçimde sona erdirmeyi aklından geçirdiğini; daha açık bir deyişle, Coriolanus teması son kez yavaşça tekrarlanırken birinci kemanlarda kadans yaratan dominant-tonik vuruşlar olmasını düşündüğünü görürüz. Fakat bunları imzalı versiyondan çıkarmış; Coriolanus'un öldüğü, o tamamen alçak sesli, neredeyse seslendirilmeyen son ölçüleri tercih etmiştir. Tesadüfe bakın ki benzer bir tematik erime *Eroica*'nın yavaş hareketinin sonunda da gerçekleşmişti; isimsiz bir kahraman için yazılmış Do Minör bir cenaze marşı olarak bu hareket Beethoven'ın bütün eserleri arasında *Coriolanus*'un en yakın öncüsüdür. Bestecinin trajik, klasik bir kahramanın çöküşünü göstermek için temanın çöküşünü kullanması da *Eroica*'da Marcia funebre'nin anlamıyla ilintilidir.

Goethe'nin *Egmont*'u İçin Oyun Müziği

Beethoven'ın orta dönemindeki son dramatik eser, Viyana Saray Tiyatrosu'nun siparişi üzerine 1809'un sonu ile 1810'un başlarında Goethe'nin *Egmont*'u için bestelediği oyun müziğiydi. Goethe'nin

1786'da kaleme aldığı bu oyun, 1800'lerin başında artık siyasi özgürlük üzerine klasikleşmiş bir dram haline gelmişti. Kahramanımız Kont Egmont, on altıncı yüzyılda İspanya'nın Flandr üzerindeki tiranlığına karşı bir siyasi direniş ağının içine düşer. Egmont'un yakalanması ve hapse atılmasının ardından, sevgilisi Clärchen onu kurtarma girişiminde bulunur; ama başarısız olunca kendisini zehirler. Egmont hücresinde, aşkın bir görü deneyimi yaşayarak sevgilisi Clärchen'e benzeyen bir kadının suretinde özgürlük imgesini görür. Askeri müzik işitildiğinde kadın Egmont'un başına defne dalından bir taç takar. Sonra Egmont infaz edilmek üzere hücresinden alınır ve özgürlüğün galip geleceğini bilerek kendisini ülkesi için feda etmeye gider.

Leonore ile bu oyun arasındaki paralellikler aşikârdır: Kahramanın hapsedilmesi, sevgilisinin onu kurtarma girişiminde bulunması, dinleyicilerin Napoléon işgali altındaki Avusturya'yla kolayca ilişkilendirebilecekleri siyasi özgürlük teması. Beethoven oyun için uvertürün yanı sıra dokuz parça yazmıştı: Beş perdeyi bağlayacak dört antrakt, Clärchen için kontrast oluşturan iki şarkı; Clärchen'in ölümü için Re Minör bir Largetto; Egmont'un hücresinde gördüğü hayal için bir melodram; kapanışta çalınan, uvertürü de sona erdiren coşkulu bir "zafer senfonisi". Clärchen, söylediği şarkıların ilkinde, "Die Trommel gerühret"de ["Davul çalıyor"] bir asker olmaya duyduğu özlemi (Leonore gibi, o da sonra bir erkek gibi giyinecektir) dile getirir; diğer şarkıda, "Freudvoll und leidvoll"da ["Neşeyle ve Gözyaşıyla"] *Leonore*'un "Komm Hoffnung"unu hatırlatan berrak bir aryayla aşktan ve acıdan bahseder; ama geniş bir Allegro bölüm yoktur. Bu eserde kadın kahraman cesaret ve sadakat gösterir; ama âşığı ölür. Nihai zaferi, onun uğruna çarpıştığı dava haber verir. O dava, insanların özgürlüğüdür; geleceğe havale edilmesi gerekmiştir. Beethoven'ın bir eskiz tomarının ilk yaprağına yazdığı üzere, "Ana tema, Hollandalıların nihayetinde İspanyollar karşısında zafer kazanacağıdır".[21]

Beethoven'ın en başta uvertürü, sonunda olduğu gibi Fa Minör yerine Do Minör anahtarda yazmayı düşünmüş olması, eserin *Coriolanus*, Beşinci Senfoni ve bestecinin ömrü boyunca süren Do Minör ruh halinin doğrudan bir türevi olduğunu akla getirir. Nihayetinde Fa Minör anahtarın seçilmiş olması, eserin Fa Majör iyimser bir "zafer" müziğiyle bitirilmiş olması, bu uvertürü, dönemin anahtar ilişkileri lugatinde yay-

gın olarak trajikle ilişkilendirilen anahtara yerleştirmiştir. *Coriolanus*'ta olduğu gibi burada da uvertürün tematik diyalektiğinin belli dramatik imgeleri yansıtması muhtemel görünmektedir: Yavaş giriş, İspanyolların ağır baskısını ve insanların yaklaşan acısını; Allegro, yükselen kargaşa ve isyanı; koda ise Egmont'un yakalanmasını ve ölümünü (açılıştaki ezici figür *fortissimo* geri döner ve aniden kesilir) yansıtır. Bunları, önemlidir, *pianissimo* başlayan ve sonra sekiz ölçüde *fortissimo tutti* bir zirveye ulaşan "zafer" müziği izler.[22]

Beethoven enstrümantal eserlerinde olay örgüsünü geri planda bırakmayı seviyor olsa da tiyatro müziğinde ilintiler kaçınılmazdır; *Pastoral* Senfoni'de "ton ressamlığı"ndan feragat etmesi bile, malzemenin "sahneleri" için aklında hiç resimsel görüntüler olmadığına bizi ikna etmez. Orada olduğu gibi *Egmont*'ta da başlıca amacı dinleyicileri, kendi başına müziğin yapısal ve ifade içeriğine dikkat etmeye ikna etmek olmuştur; fakat sahne için yapılan müzikte, müziğini dramatik eylemle, karakterlerle ve atmosferle doğrudan ilişkilendirmeyi başaramaması zordu. Her müzik eserinde, iki boyut, olay örgüsü ve yapı ne kadar tehlikeli olsa da daima yan yana durur; Beethoven'ın tarih tarafından yanlış yargılanabileceği düşüncesiyle olay örgüsüne kuvvetle ilgi duyduğunu kabul etmeye yanaşmaması, kısmen onun asıl inançlarını gizler. Devrin, enstrümantal müziğin başatlığına, "soyut" müziğe doğru kararlı bir biçimde yöneldiğini, "sırf" resimsel olandan uzaklaştığını gayet iyi biliyor olmasına rağmen, Beethoven'ın müzikal biçim ve içeriğe hâkimiyetine duyduğu gayet haklı güven bile ondaki bu ikili yönelimi tam anlamıyla bastıramıyordu.[23] Bir ton şairi olarak adlandırılabilir, tanımlanabilir dış özellikleri canlandırmakta müziğin gücünü kabul edip kullanıyordu; katıksız bir müzisyen olarak da yapısal ve ifade gücü özerklik iddiasını güçlendiren eserler bestelemekten kıvanç duyuyordu.

13. Bölüm

Vokal Müzik

Oratoryo ve Missa

Beethoven'ın orta döneminde solo sesler, koro ve orkestra için yazdığı dini müzik, iki eserle sınırlıdır: 1803'te yazılıp 1811'de yenilenen *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosu ile Prens Nikolaus Esterházy'nin siparişi üzerine 1807'de yazılıp 1812'de yayınlanan Do Majör Missa. Birbirlerinden farklı olmakla birlikte bu eserlerin ikisi de Beethoven'ın ancak özel durumlarda, özel sebeplerle yüzünü döndüğü dini ifadelere karşı saygılı, düşünceli yaklaşımının birer örneğidir.

Beethoven daha sonraları bu oratoryoyu, kimi zaman librettolar kaleme alan, *Wiener Zeitung* editörü Franz Xaver Huber'le yakın bir işbirliği içinde iki hafta içinde bestelediğini ileri sürmüştü.[1] Beethoven'ın Wielhorsky eskiz defterinin yetmiş beş sayfasını, *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosunun eskizleriyle bir-iki hafta içinde doldurmuş olması, çok büyük bir hız olarak görülebilir; ama son derece hızlı çalıştığında yoğun konsantrasyon dönemlerine girdiği düşünülürse tümüyle akla yatkındır.[2] Her halükârda oratoryo, ilk icrasına 5 Nisan 1803'te hazırdı; o günün sabahı Beethoven hâlâ trombon partileri üzerinde çalışıyor olsa da.[3] Bu telaş, eserin niteliksel bakımdan tutarsızlık göstermesinden de anlaşılır; eser, yeknesak resitatiflerden, İsa ve Serafim'in gayet etkili aryalarına, savaşçılar ve gençlerin muhteşem korolarına çeşitlilik gösteren bir yelpazede akar. Beethoven, yayınlanması için sekiz yıl sonra yaptığı düzeltmelerde oratoryoyu Breitkopf & Härtel'e savunmacı ve özür diler bir tonla "bu türden (dini bir oratoryo) ilk eserim; ayrıca on beş gün içinde, envai çeşit rahatsızlık verici gelişme ve hayatımdaki sıkıntı verici başka tatsız olaylar (kardeşinin ölümcül bir hastalıktan mustarip olduğu anlaşılmıştı) sırasında kaleme aldığım eski eserlerimden biri," sözleriyle tanıtmıştı.[4] Önemli olan nokta bir nokta da Beethoven'ın "Kesin olan

bir şey varsa o da bugün, o zaman bestelediğimden kesinlikle farklı bir oratoryo besteleyecek olmam," diye eklemesidir.

İsa öncesinde Beethoven'ın solistler ve korunun bulunduğu geniş ölçekli vokal eserler besteleme yönündeki tek girişimi 1790 tarihli iki kantat olmuştu; bunlardan biri II. Joseph'in ölümü, daha kısa olan diğeriyse II. Leopold'un tahta çıkması üzerine bestelenmişti. O dönem etkileyici bir başarı kazanmış olan Joseph kantatına bakabilirdi; hatta *Leonore/Fidelio*'nun bitişini taçlandıran, Fa Majör'de akan o muhteşem melodiyi, bu kantatın bir aryasından almış olduğuna göre ona kesinlikle bakmıştı. Fakat İsa'nın aryaları ve korolarını, 1811 versiyonundakileri bile *Leonore*'un herhangi bir bölümüyle kıyasladığımızda aradaki fark açıktır. Beethoven oratoryo için esasen nesir kurallarına uygun bir eser yaratabilmek için profesyonel yetkinliğine başvurmuştu; opera ise hayal gücünü ele geçirmiş, onu yeteneklerini tam anlamıyla kendisine hasretmeye yöneltmişti. *İsa*'nın ilk aryasında, İsa rolündeki tenor için yazılmış "Meine Seele ist erschüttert"te ("Ruhum sarsıldı") İsa'nın heyecanı yaylılarda hızlı pasajlarla yansıtılmıştı; fakat bu aryada Pizarro'nun "Ha! Welch'ein Augenblick!"inin ("Ha! Ne an!") gerginliğinden pek eser yoktur. Oratoryonun kapanışında İsa, Seraphim ve Petrus'un seslendirdiği vokal trio, operadaki iki triodan biriyle karşılaştırıldığında çok resmi, yerleşik kurallara uygun görünmektedir. Sunduğu durumlar, karakterler yelpazesiyle, her şeyden de önce hapsedilme ve özgürlük hakkında bir drama olarak ahlaki amacıyla *Fidelio*, Beethoven'ın çok sonraları *Missa solemnis* için söylediği "Kalpten gelen kalbe gidebilir," sözlerini sarf edebileceği bir eserdir. Ana teması İsa'nın çektiği acı olan bir eserle ilintilendirilen o ciddiyet havasına rağmen, gelecek kuşaklar *İsa Zeytin Dağı'nda* hakkında buna benzer bir şey söyleyememişlerdir. İsa ile Leonore arasında dramatik içerik bakımından paralellikler olduğu doğrudur; çünkü iki eserin de merkezinde acı çeken bir erkek figür yer alır; ve "ikisinde de minör anahtarda uzun ve kasvetli bir prelüt bu yalnız figürün içinde bulunduğu berbat durumu resmeder."[5] Oratoryoda kadın figür Serafim'in İsa'ya keder kadehinin yerine bir alternatif sunmaya çalıştığı; ama bu çabasının işe yaramadığı; 1805-6 versiyonuyla operada zayıf düşmüş Florestan'ı Pizarro'ya karşı savunmaya çalışan Leonore'un tabancasını Rocco'ya kaptırdığı, bu yüzden çiftin savunmasız kaldığı da doğrudur. Bunu izleyen düet "bu yüzden, birbirlerinin

kollarında ölebilirlerse ölüme razı olan iki kişi tarafından söylenir."[6] Gelgelelim bu yüzeysel benzerliklere rağmen, *Leonore/Fidelio* kalıcı bir başyapıt haline gelirken, *İsa*'nın bir oratoryo bestecisi olarak Haydn'la rekabet etmek için alelacele yaratılmış bir eser olarak kalmasının sağlam müzikal sebepleri vardır. Joseph Kantatı 1790'da genç Beethoven için ileriye doğru atılmış büyük bir adımdı; ne var ki 1803'te *İsa* müzikal bakımdan onun için bir rutindi. Eserin 1811'deki yeni düzenlemesi de Beethoven'ın çok uzun zaman önce ayrıldığı bir zeminde dolaşması sebebiyle, pek iyi olmadı. Bu eser, Beethoven'ın, metinli müzik üzerinde, en yüksek düzeydeki konsantrasyonundan biraz geri kalarak çalışmaya verdiği bir cevap olarak öğreticidir. Beethoven, ağırlıklı olarak oratoryo yazımının sınanmış formüllerine yaslanmış; alelade resitatif ve aryalara yer vermiş; düz kontrpuansal tekniklere ya da takıntılı ritmik formüllerin basit tekrarlarına dayanan koral parçalar yazmıştır.

Do Majör Missa'da ise farklı bir profil karşımıza çıkar. Artık yaşlanmış olan Haydn'ın sanatsal mirası, Avusturya'daki uzun missa besteleme geleneği bu eser üzerinde iz bırakmıştır. Eser, Haydn'ın eski hamisinin adaşı ve torunu Prens Nikolaus Esterházy'nin ricasıyla, eşi Prenses Esterházy'nin (doğum adı Marie von Liechtenstein) isim gününde Eisenstadt'ta icra edilmek üzere bestelenmiştir. Beethoven bu görevi 1807 yazında kabul etmiş; Missa'yı Eylül'de istenen güne yetiştireceğine söz vermiştir. Haydn'ın mükemmelliğe eriştiği, fakat kendisi için henüz yeni olan bir türde ustayla rekabete girme konusunda kaygıları olsa da eseri istenen tarihe yetiştirmiştir.[7]

Beethoven'ın sert gururu ile geleneksel zihniyetteki Avusturya-Macaristan soylularının himaye idealleri arasındaki uçurum, Schindler ve Thayer'ın aktardığı bir anekdotta güçlü bir biçimde resmedilir.[8] Hikâyeye göre, prens bu eseri dinledikten; muhtemelen, Haydn'da hayran olduğu Missa besteleme üslubuyla bu eser arasındaki keskin farklılıkları gördükten sonra Beethoven'a "Ama sevgili Beethoven, yine ne yaptın?" demiştir. Bunun üzerine, saray şapel şefinin güldüğü işitilmiştir; şef, Esterházy sarayı için missalar yazmış olan besteci ve piyanist Johann Nepomuk Hummel'dı; daha önceki yıl Beethoven'ın eseriyle aynı anahtarda, Do Majör bir missa bestelemişti. Prensin sorusuna kızan, Hummel'ın çalımlı kahkahasının yanı sıra Eisenstadt'ta seviyesiz konuk odalarında ağırlanmasına ateş püsküren Beethoven, öfkeyle oradan ayrılır.[9]

Beethoven prensin verdiği görevi kabul ederken Haydn'ın missalarını övmüş, bunların "taklit edilemez başyapıtlar" olduğunu söylemişti.[10] Söylediklerinde ciddiydi. Gloria'nın eskizlerinden gördüğümüz kadarıyla Beethoven'ın, kendi missasını bestelerken Haydn'ın missalarını incelediği açıktır; kuşkusuz, bu işi kendisine Esterházylerin vermiş olmasının ötesine geçen sebepleri vardır bunun. Bu eskizler arasında Haydn'ın *Schöpfungmesse*'sinin [Yaratılış Missası] Gloria'sından kopyalanmış iki pasaj vardır; Haydn'ın, basılmış olup Beethoven'ın kolayca ulaşabileceği son dönem dört missasından biridir bu eser.[11] Ayrıca Do Majör Missa ile Haydn'ın yine Do Majör bir eser olan *Missa in tempore belli*'si ("Savaş zamanı missası") arasında tematik benzerlikler olduğuna da dikkat çekilmiştir. Do Majör Missa'nın bazı kısımlarında üslupta görülen, Beethoven'ın da bahsettiği hassasiyet, daha önce hiç girişmediği bir merhamet hissi uyandırır.[12]Arzu edilen niteliği yakalayabilmek için Olağan Missa'nın metnini dikkat çekici derecede dizginlenmiş bir biçimde düzenlemiştir. İsa'da kullanılan yarı operatik formüllerden kaçınmış, onun yerine Kyrie'de son derece diyatonik, hatta akıcı bir üslup tutturmuş; Gloria ve Kredo'da çeşitlilik gösteren daha güçlü ifade biçimleri bulmuştur. Missa'nın son hareketi, o uzun Agnus dei üç kısım halinde düzenlenmiştir: Do Minör'de nabız gibi atan bir Poco andante; ifade gücü açısından çok yüksek bir noktaya tırmanan "dona nobis pacem" metni için Do Majör enerjik bir Allegro ma non troppo; bir de Do Majör Andante con moto, tempo del Kyrie. Son kısımda ilk Kyrie'nin sadece temposu ve karakteri değil, açılıştaki tematik malzemesi de geri dönerek bütünü toplar. Bu Kyrie'nin kendisi üç kısımlı, Do Majör (I. Kyrie), Mi Majör (Christe), Do Majör (II. Kyrie) armonik şemasının kullanıldığı bir ABA biçimi olduğundan Agnus dei'nin kapanışındaki geri dönüş baştaki Do Majör ifadenin, eserde, başka her şeyin kontrast oluşturduğu baskın estetik nitelik olduğunu doğrular.

E. T. A. Hoffmann bu esere ilişkin 1813 tarihli bir değerlendirmesinde Do Minör Agnus dei bölümünde "kalbi paramparça etmek yerine onu yatıştıran, başka bir dünyadan gelen bir acı gibi onu gayri dünyevi bir neşe içinde eriten bir melankoli" bulduğunu yazmıştır.[13] Erken dönem Romantiklere özgü mistik hislere bulanmış Hoffmann, önceki kuşağın eserlerinde üsluplarda operaya özgü bir genişleme görüyor; buna

karşılık Alman kutsal müziğinin yeniden ifade gücü yüksek, dindar bir üsluba geçtiğini görmek istiyordu. Hoffmann, Beethoven'ın müziğini o zamana dek bildiği kadarıyla, bu missanın Beşinci Senfoni gibi eserlerde çok açıkça gümbürtüyle ileri sürüldüğünü gördüğü hayret ve korku hislerini yansıtmasını beklediğini yazmıştır. Oysa şaşkınlıkla Do Majör Missa'nın "çocuksu neşeli duygularla dolu bir hava" üflediğini, "bu havanın, kendi saflığına dayanarak Tanrı'nın iyiliğine inancını teslim ettiğini ve çocukları için en iyi isteyen, onların yalvarışlarını işiten bir babaya yakarıyormuş gibi ona dua ettiğini" görmüştür.[14]

Do Majör Missa'nın özünde, dini dindarlığın; Beethoven'ın, çok daha büyük bir eser olan *Missa solemnis*'in Dona nobis pacem bölümü için kaleme aldığı notaların üzerine yazdığı sözleri alacak olursak bireysel "iç huzur" arayışının ifade edilmesi yatar.[15] Koro bölümlerinde bile, hatta koro ile vokal solistlerin güçlerini birleştirdiği bölümlerde kesinlikle, en iç yakıcı pasajlar için yapılan metin düzenlenmesinde *Missa solemnis*'i yanılgıya yer bırakmayacak şekilde haber veren; eseri, Beethoven'ın biliyor olması gerektiği daha geleneksel düzenlemelerden ayıran bir içtenlik vardır. Bu eser, Beethoven'ın orta döneminde "kahramanlık" türündeki güçlü ve dinamik eserlerden tümüyle ayrı bir ifade dizisiyle yaptığı denemelerin bir başka örneğini oluşturur; artık *stille Andacht* (sessiz sadakat) dünyasını araştırıyordur. Bu gibi nitelikler bazı orta dönem eserlerinde ve hareketlerinde, örneğin Keman Konçertosu'nun ve Opus 59 No. 1 ve No. 2 kuartetlerinin yavaş hareketlerinde ortaya çıkar; ama burada, bu gibi kavrayışların düşündüren lirikliği, yerini dini şevkle ilişkili, öznenin hislerini estetik bir hale değil Tanrı'ya yöneltmesiyle ilgili özel niteliklere bırakır. Wordsworth'ün tümüyle şans eseri Do Majör Missa'yla aynı yıl, 1807'de yayınlanan, en ciddi sonelerinden birinde yakaladığı bir niteliktir bu:

Güzel bir akşam, sakin ve hür;
Bu kutsal saat hayranlıktan nefesi kesilmiş
Bir rahibe kadar lâl; koca güneş
Batıyor sükûnet içinde
Göklerin nazik eli denizin üzerinde.

Şarkılar

Beethoven, Romantik lied'i yaratmış olmakla anılır;[16] fakat 1815'teki *An die ferne Geliebte* ["Uzaktaki Sevgiliye"] dışında solo sesler ve piyano için yazdığı şarkılar çoğu müzisyen ve dinleyici tarafından pek takdir edilmemiştir. Bu ihmal, bu eserlerin müzikal özden yoksun olduğu anlamına gelmez; daha ziyade Schubert, Schumann, daha sonra da Brahms ve Wolf'un ellerinde Romantik lied repertuarının muazzam derecede genişlemesi, Beethoven'ın büyük enstrümantal eserlerini olduğu gibi vokal oda müziğini de gölgeleme eğiliminde olmuştur. Bu talihsiz dikkatsizlik, Beethoven'ın yetenekleriyle ilişkili algımıza daha çok onun gelişme, ilerleme dönemi hâkim olsa da vokal ve melodik niteliğin daima, hayati bir önem arz ettiği bir besteci olarak ona hak ettiği değeri vermeme yönündeki tarihsel eğilimi güçlendirir. İkincisi, Beethoven'ın şarkıları hakkında yeterince bilgili olunmaması, önemli bir noktaya, onun dönemin şiiriyle haşır neşirliğine ilişkin farkındalığımızı bulandırır. Düzenlemek için seçtiği şiirler arasında Christian Fürchtegott Gellert'in daha eski şiirleri; on sekizinci yüzyıl sonlarının dönüşen lirik şiiri, her şeyden de önce Goethe'nin şiirleri; kendi döneminin yeni romantik şiirleri, örneğin *An die ferne Geliebte*'nin şairi Alois Jeitteles'in eserleri bulunuyordu. Beethoven en beğendiği şairlerin Homeros, Ossian, Klopstock, Schiller ve Goethe olduğunu söylemiştir.[17] Fakat şiir konusunda kendi tercihleriyle müzik için hangi malzemenin uygun olabileceğine dair hisleri arasında bir uyumsuzluk vardı; çünkü Klopstock'un ya da antik bir İrlandalı ozan olduğu sanılan Ossian'a ait (aslında bu şiirler İskoç şair James Macpherson'ın 1760 civarında yazdığı şiirlerdi) şiirlerden bestelediği olmamıştır.

Fakat tarihteki yerinin bilincinde olan Beethoven, döneminin büyük şairleriyle gücünü birleştirmeye heveslenmiştir. Dokuzuncu Senfoni'nin final bölümü eskizlerinde belirttiği üzere "ölümsüz Schiller"e ömrü boyunca duyduğu hayranlık genç yaşında başlamıştı. Bir oyun yazarı ve estetisyen olarak Schiller'in etkisi, her şeyden de önce 1795 tarihli İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar adlı eserinin Beethoven üzerinde derinlere inen, kalıcı bir etkisi olmuştu. Beethoven, çalışma masasında camın altına yerleştirerek sakladığı "Ben, olan, olmuş ve olacak her şeyim; hiçbir ölümlü peçemi kaldırmamıştır," sözlerini Schiller'in "Musa'nın Misyonu" (*Die Sendung Moses*) üzerine bir denemesinden kopyala-



Beethoven'ın Franz Klein tarafından 1812'de yapılan maskesi; bestecinin gerçek görünümü hakkında çok değerli bilgiler sunar. (Beethoven-Haus, Bonn, H. C. Bodmer Koleksiyonu)

mıştı. Fakat Beethoven onu ne kadar beğenirse beğensin lirik bir şair olarak Schiller, öyle görünüyor ki Beethoven'ın tercih ettiği modernlerden değildi; bu modernlerin başında Goethe geliyordu. Fakat Schiller'in *Ode to Joy*'da ("Neşeye Övgü") insanların kardeşliğini sitayişle anması Beethoven'ın zihnini yıllarca meşgul etmişti. Aslında Beethoven "Neşeye Övgü"yü müziğe dökmeye daha 1793'te niyetlenmişti. Sonraki yıllarda eskizlerinde tekrar tekrar ona dönmüş, nihayet Dokuzuncu Senfoni'de doğru çerçeveyi bulmuştu.



Johann Wolfgang Goethe, gençliğinde yapılmış bir gravürde. Goethe'yle 1812'de Töplitz'de tanışan Beethoven onun şiirlerini beğeniyordu, bazılarını müziğe dökmüştü.

Goethe'ye gelince; Beethoven bir şair, oyun yazarı ve yeni Alman sanat dünyasının kanun koyucusu olarak ona büyük bir saygı duyuyordu. Goethe'nin aristokrasinin sosyal kurallarını içgüdüsel olarak kabul etmesine, bunun onları karşıt kutuplara yerleştirmesine karşın Beethoven ona sadık kaldı. Goethe, Beethoven'la 1812'de Töplitz'de tanışmış, kibar topluma karşı inatçı direnişi yüzünden onu aristokrat bir dokunuşla şöyle betimlemişti: "Onun kadar kendine yeten, enerjik, samimi bir sanatçı görmedim. Dünyaya karşı tavrında ne kadar tek başına olması gerektiğini gayet iyi anlıyorum."[18] Beethoven, "Emilie M."ye daha iki gün önce yazdığı mektubunda bu tavırdan bir şeyler aktarmıştı.

Beethoven'ın bir sanatçı olarak Goethe'ye duyduğu, daha sonra ona yazdığı bir mektupta ifade ettiği hürmet samimi, derinlere işlemiş bir histi. Beethoven mektubunda, karma koro ve orkestra için bestelediği,

Goethe'nin *Meeresstille und glückliche Fahrt*'ını ["Sakin Deniz ve Rahat Seyahat"] ona ithaf ettiğini hatırlatıyordu. Ayrıca mali destek ricasında bulunuyor, Goethe'den yeni bestelemiş olduğu *Missa solemnis*'i hamisi Weimar grandükünün dikkatine sunmasını rica ediyordu, belki grandük bir konser için maddi destek verebilirdi. Mektubuna "Gençliğimden beri olduğu gibi hâlâ sizin ölümsüz ve her zamankinden daha gençlik dolu eserlerinizde yaşıyorum," sözleriyle başlayan Beethoven şunları yazmıştı:

> Yegâne ölümsüz Goethe'ye daha gençliğimde duyup aziz tuttuğum hayranlık, sevgi ve saygı varlığını sürdürdü. Bu gibi hisler kelimelerle kolayca ifade edilmez, hele benim gibi inceliksiz bir adam tarafından; çünkü benim tek amacım müzik sanatında ustalaşmak oldu. Fakat tuhaf bir his, yazılarınızda yaşadığımı gördüğümden, beni bütün bunları size söylemeye itiyor.[19]

Beethoven Goethe'nin romanlarını okuyordu; hayatının son dönemlerinde *Faust*'u da bestelemeyi planlamıştı; fakat âdet olduğu üzere bu hiç gerçekleşmedi.

Beethoven'ın Goethe şarkıları, ilk ve orta döneminde yazdığı elliye yakın şarkının en etkilileri arasında yer alır. Besteleme konusundaki vasat yetenekleri en iyi Alman şarkılarında ortaya çıkan Neefe'nin öğrencisiyken birkaç şarkı bestelemiş olan Beethoven, 1790'larda ve 1800'lerin başında, 1799-1801'de Salieri'den aldığı derslerden yararlanarak İtalyanca'nın yanı sıra Almanca, daha geniş kapsamlı, daha iddialı düzenlemelere girişti. Halk şarkısı düzenlemelerinde dil bakımından daha ileriye gitmişti; kıtada konuşulan birçok dilde yolunu bulabiliyordu; fakat seküler vokal müzikte ana dili hep Almanca oldu; *Leonore/Fidelio* dışında hiçbiri gerçekleştirilmemiş olsa da bütün opera projelerinin de Almanca olmasına niyet etmişti.

Beethoven'ın 1790'lara ait başlıca şarkısı "Adelaide"ydi; şarkı Friedrich Matthison'a ait bir metnin üzerine düzenlenmişti. Beethoven daha sonra Matthison'a bir ithaf mektubuyla eserin bir kopyasını göndermişti.[20] Parça şiire uygun düşecek bir duygusallığa gömülmüştü; akan kolay üslubu, dönemin çoğu şarkısında olduğundan daha geniş bir armonik yelpazeyle birlikte onu salon çevrelerinin gözde parçası, o zamandan beri tenorların demirbaşı kıldı. Fakat sonraki yıllarda ge-

len şarkılar ve şarkı grupları ondan daha önemliydi: Opus 48 olarak yayınlanan 1803 tarihli Altı Gellert Şarkısı; 1805'te Opus 52 olarak yayınlanan, aralarında Beethoven'ın ilk Goethe düzenlemesinin de yer aldığı, ilk dönemlere ait sekiz şarkı; 1810'da Opus 75 olarak yayınlanan, aralarında üç Goethe düzenlemesinin de bulunduğu altı yeni şarkı; Beethoven'ın 1810'da, *Egmont*'u tamamladığı yıl bestelediği Opus 83'ü oluşturan üç Goethe şarkısı daha.

Beethoven'ın bir şarkı bestecisi olarak orta döneminde kaydettiği ilerlemeyi ölçmenin iyi bir yolu, Christoph August Tiedge'nin Urania seçkisinden bir şiir olan "An die Hoffnung" üzerine iki düzenlemesini incelemektir. 1805'te Opus 32 olarak yayınlanan ilk şarkı, Mart 1805'te, Beethoven *Leonore*'un ikinci perdesi üzerine çalıştığı sırada Josephine Brunsvik-Deym'e armağan olarak bestelenmiştir. 1815 tarihli (yani *Leonore*'un *Fidelio* olarak yeniden düzenlenmesi sonrasında yapılmış) ikinci düzenlemeyse belli ki şiirin, opera şarkıcısı Franz Wild'in seslendirmesi niyetiyle düzenlenmiş daha iddialı bir versiyonudur; Wild bu şarkıyı, Nisan 1816'da Opus 94 olarak yayınlanmasından bir süre sonra, piyanoda Beethoven'ın kendisine eşlik etmesiyle seslendirmiştir.

Şiir, Umut'a (*Hoffnung*) hitap eder; şair onu ilk kez, geceleyin kederini yumuşakça dağıtacak bir varlık olarak hisseder; acı içindeki şair daha sonra, yeryüzündeki kaderine yanıp yakılırken kendisini ayakta tutması için Umut'u çağırır. Beethoven'ın ilk "An die Hoffnung" düzenlemesinde şiirin sadece ikinci, üçüncü ve dördüncü kıtaları için müzik vardı; besteci, daha sonraki düzenlemeye birinci kıtayı da katmıştır.[21] Şarkının ilk düzenlemesinde, kıtaları dikkate alan bir yaklaşım vardır; piyano eşliği, şarkının üç ana melodik cümlesine uymakla kalmaz, bitişin yanı sıra her vokal cümleden önce de yavaşça arpejlenmiş interlütler araya sokar. Yaratılan etki, metnin hiçbir kelimesi için vokal bir süslemeye kaçmaksızın ifadenin sade, doğrudan ve dürüstçe ortaya konmasıdır.

1815 düzenlemesiyse çok daha dramatiktir. Sıradışı bir anahtar olan Si Bemol Minör'le açılır, Re Majör'de yeni bir sabit noktaya doğru kromatik olarak ilerler; Sol Majör'e yerleşmeye çalışır; fakat sonra Mi Bemol Majör ve Re Minör'e doğru armonik olarak genişleyebilecek yer bulur, sonra Sol Majör'e varır ve o da şarkının geri kalanını bağlar. Düzenlemenin tamamında, açılıştaki yarı eşlikli resitatifin de açıkça ortaya koyduğu üzere (* W 31) bir opera sahnesi havası vardır. İkinci düzenle-

me ayrıntılı olarak bestelenmiştir; metnin her satırı için yeni müzik işitilir; böylece şiirin her unsuru, kendisine ait müzikal yontudan payını alabilir. Klavye yazımında hayal gücü 1805'teki düzenlemeye kıyasla çok daha geniştir ve şarkının tamamı, bestecinin o döneme ait herhangi bir enstrümantal eserinde titizlikle düşünüldüğü gibi var olma hissini aktarmaktadır. Şarkı Opus 102 iki Çello Sonatı'na ve daha sonra gelecek olan Opus 101 La Majör Piyano Sonatı'na özgü incelikli süslemeler, armonik sürprizler, romantik üslup hissi gösterir. İkinci düzenleme için çok daha ilgili bir başka bağlam, 1815-16'da yazılmış *An die ferne Geliebte* şarkı halkasıdır. Halkada, hitabetle ilgili incelikli yönlerden tutun, bitişte toparlayıcı tekrarın kullanılmasına kadar (halkada ilk şarkının açılışı geri döner) her bir gelişmiş unsurun Opus 94'te bir karşılığı vardır.[22] Kilit cümle "O Hoffnung" şarkının tam sonunda geri gelir; piyanoda son akorun üzerine tek bir kez seslendirilir; bestecinin umut çağrısı silinmez bir biçimde kazınır. 1815'te, üç yıl önce geçirdiği duygusal bunalımın ardından sanatsal gelişiminin yeni bir aşamasının eşiğindeyken, umut, Beethoven'a 1805'te olduğundan çok farklı bir şey ifade ediyordu.

14. Bölüm

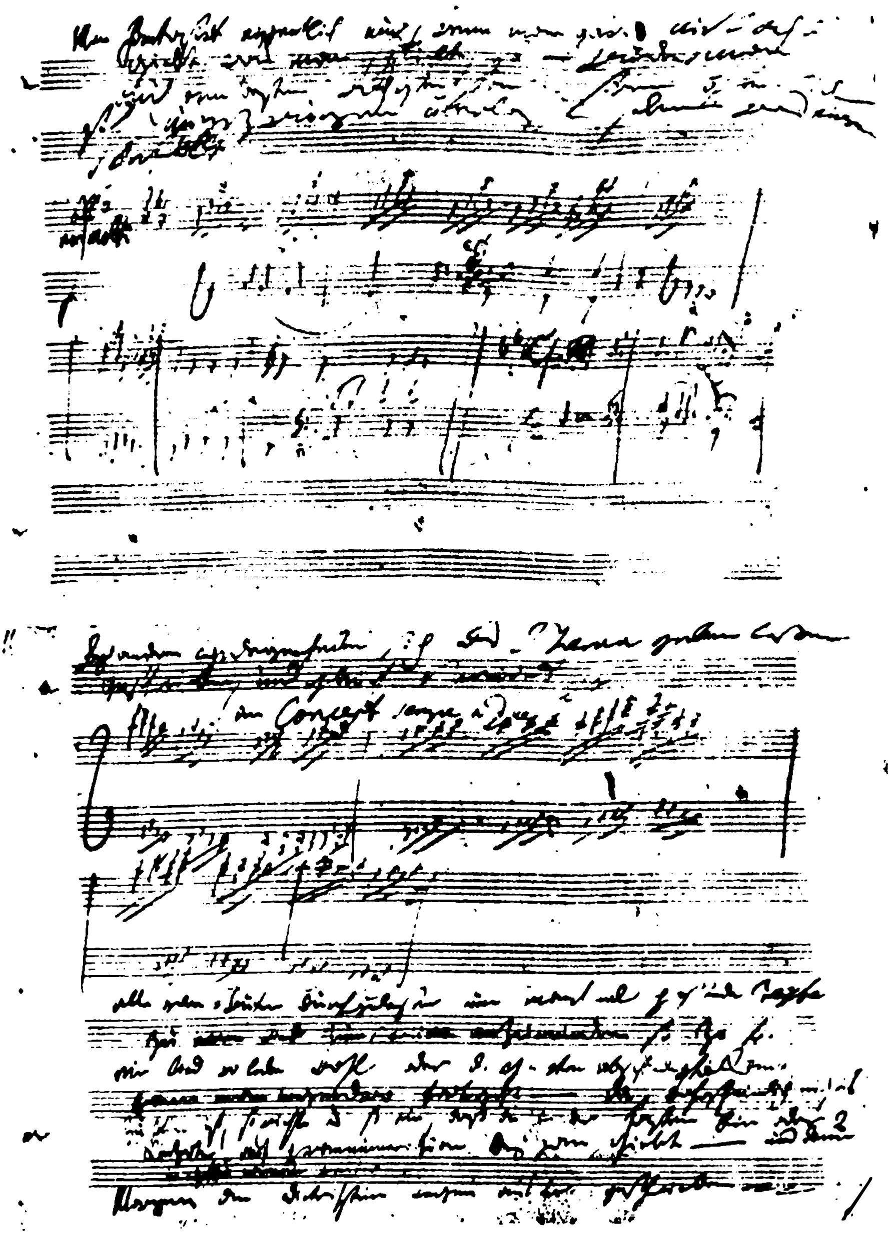
Beethoven Klavyede

Piyanoda Emprovizasyon ve Besteleme

Beethoven besteci değil de bir piyanist olsaydı bile yine döneminin önde gelen müzisyenlerinden biri olurdu. Çocukluğundan ileri yaşlarına kadar piyanoyu emprovizasyon, besteleme ve icrada başlıca araç olarak kullandı. Klavyede müzik uydurmak başlıca gündelik faaliyetiydi; bu onun için, eskiz defterlerini hiç ara vermeden doldurmaktan çok daha önemli bir işti. Evde çalışıyorken genellikle bestelerini klavyede yapar, klavyeden eskiz defterine gider, böylece gide gele çalışırdı. Prensip itibarıyla bu usul, daha önceki bestecilerin eskiliğinden ötürü muteber uygulamalarına herhalde özellikle uyduğundan kendi başına yenilikçi bir usul değildi. Haydn da Griesinger'e anlattığına göre düzenli olarak klavyede çalışıyordu:

> Otururum, emprovize çalmaya başlarım [phantasiren], ruh halime göre üzgün ya da mutlu, ciddi ya da muzip. Bir fikir yakaladığımda, bütün yaptığım onu sanatın kurallarına uygun biçimde geliştirmek ve korumak olur. Böylece devam etmeye çalışırım; yeni bestecilerin birçoğu burada düşüyor. Bir küçük parçanın ardına bir başkasını diziyorlar; daha yeni başlamışken kesiveriyorlar; insan dinleyince kalbinde bir şey kalmıyor.[1]

Hiç kuşkusuz Beethoven, bahtsız "yeni besteciler"den biri değildi. Onunla aynı dönemde yaşamış olanların, onun emprovizasyon becerisine atfettiği, hayal gücünün son derece geniş olduğunu düşündüren nitelikler bulduğu fikirleri sürdürme, Haydn'ın sözünü ettiği anlamda bir beste içinde "devam etmeye çalışma," Beethoven'ın başka bir bağlamda ifade ettiği üzere enstrümantal eserler bestelerken "bütünü göz önünde tutma" becerisiyle el ele gitmiştir.



En Üstte: Beethoven'ın 1809 civarında yazdığı bir pasajı içeren eskizde şu sözlerle karşılaşırız: "Gerçek doğaçlama ne çaldığımızı umursamadığımızda ortaya çıkar, bu yüzden halk karşısında en iyi, en gerçek biçimiyle doğaçlama yapmak istiyorsak kendimizi aklımıza gelenlere serbestçe bırakmalıyız." Yukarıda: Beethoven'ın bir veda şarkısı ("*Lebewohl*") üzerine varyasyonlar yazmak ve olası bir siparişle ilgili bazı düşünceleri. (Beethoven-Haus, Bonn, Bodmer Koleksiyonu)

Beethoven on yaşında olduğu sıralarda, o efsanevi bir çırpıda besteleyiverme nöbetleriyle meşhur olmuş Mozart ister emprovizasyon ister besteleme, özellikle de ikisinin karışımı için elinin altında bir piyano bulunmasına alışıktı. Babasına 1781'de Viyana'dan yazdığı bir mektupta "Yerleşeceğim oda hazır: Şimdi bir piyano kiralamaya gideceğim, çünkü o odada bir piyanom olmazsa orada yaşayamam, hele yazacak çok şeyim varken, kaybedecek bir dakikam bile yokken," demişti.[2] Fakat Mozart'ın eşi Constanze daha sonra "onun beste yaparken piyanonun başına nadiren uğramasına" hayret etmişti; biyografisini kaleme alan ilk isimlerden Niemetschek ise 1798'de "Mozart... yazarken piyanoya hiç dokunmazdı... [Vokal bir besteye yaklaşımında] bir süre dolanır, ona konsantre olmaya çalışırdı. Hayal gücü alevlendiğinde fikirlerini işlemek için piyanoya geçerdi; ancak bundan sonra oturup yazardı. Yazmanın ona bu kadar kolay gelmesinin sebebi buydu," diye yazmıştı.[3]

Beethoven 1811'de Kral Stephen için uvertür bestelerken bir eskiz yaprağına kendisine "beste yapması için küçük bir piyano" almasını hatırlatacak bir not düşmüştü.[4] 1823'te de uzun zamandır kompozisyon dersi verdiği öğrencisi Arşidük Rudolf'a bir dizi öğretici not yazmıştır:

> [Majesteleri] artık özellikle kompozisyon konusundaki egzersizlere devam etmelidir; piyanoforteye oturduğunuzda fikirlerinizi eskizlere dökmelisiniz. Bu amaçla piyanofortenin yanında küçük bir masa bulundurmalısınız. Böylece insanın hayal gücü harekete geçmekle kalmaz, en uzak fikirleri bile anında zapt etmeyi öğrenirsiniz. Piyanoforte olmadan da besteleyebilmelisiniz.[5]

Beethoven hiç kuşku yok ki her iki biçimde de çalışıyordu. Sonraki yıllarda cep eskiz defterlerinden bol bol yararlanması, muhtemelen işitme becerisi kötüleştikçe, piyanosuz beste yapmanın daha bir alışkanlık halini aldığını göstermektedir. Fakat böyle bile olsa cep eskiz defterlerinin birçoğunda kurşunkalemle yazılmış ön fikirler vardır; Beethoven bu fikirleri daha sonra evde büyük eskiz defterlerinde mürekkeple ayrıntılı olarak işlemiştir. Arşidük'e tavsiyeleri muhtemelen kendisinin yıllar içinde evde uyguladığı besteleme pratiğini az çok aslına uygun olarak aktarıyordu. Beethoven'ın düzenli olarak, uzun saatler boyunca klavyede oturup keşfettiği fikirleri somutlaştırmakla uğraştığını; uyanık zihni kendisinin *raptus* dediği, bizim fantezilerle, hayal kurmakla ilişkilendir-

diğimiz bir hayal âlemine girerken kendisinin müzikal düşünceler arasında dolaştığını, ellerini serbest bırakıp müzikal hayal gücünü ortaya serdiğini kolayca gözümüzün önüne getirebiliriz. Haydn'ın terimleriyle bu süreç *phantasiren*'dir ["emprovizasyon"], fikirleri yazma ise eskizler ve taslaklar kaleme almayı ifade ettiğinde *componiren* ["besteleme"], bir eserin tamamını yazmayı ifade ettiğinde ise *setzen*'dir ["düzenleme"].[6] Beethoven yaratıcı hayal gücünün hizmetindeki bu tür hayalleri o sırada kullandığı eskiz defterine fikirlerini not alabilmek için kolayca yarıda kesebiliyordu; ya boş bir sayfanın başına kısa "konsept eskizleri" not alıyordu ya da biraz daha ayrıntılı orta uzunlukta fikirler yazıyordu. Sonra bu konsept eskizlerinden biri o sırada hayal gücünü saracak olursa hemen yazı masasına geçip devam niteliğinde daha uzun taslaklar, ayrıntılı tema ve motif fikirleri üzerinde çalışıyordu.

Beethoven'ın emprovizasyonlarının neye benzediğini, bir dizi betimlemeden, eskizlerinden, tamamlanmış birkaç klavye eserinin içine gömülmüş bazı emprovizasyonal örüntülerden hareketle ancak hayal edebiliyoruz; hayal edersek de iyi olur. Onun klavyedeki rahatlığı, daha 1791'de Bonn'da, Rheinland'da ve Almanya'da müzik çevrelerinde, Carl Ludwig Junker'in betimlediği üzere başlıca sohbet konularından biriydi:[7]

> Sonra yine büyük klavye virtüözlerinden birini dinledim; sevgili, iyi Bethofen [orijinalindeki yazımıyla]... Doğru, herhalde buradaki [Mergentheim] enstrümanı beğenmediği için insanların karşısına çıkmamıştı. Bu bir Spath'tı, o ise Bonn'da yalnızca Steiner'de çalmaya alışmıştı. Fakat, benim de gönülden tercih ettiğim gibi onu irticalen çalarken dinledim; hatta üzerine çeşitlemeler yaratacağı bir tema önermeye davet edildim. İnsan bu sevimli, şen adamın büyük virtüözlüğünü, neredeyse hiç tükenmek bilmeyen fikir zenginliğinden, çalışının gayet şahsına özgü bir ifade tarzı olmasından ve büyük bir kolaylıkla çalmasından anlayabilir. Sanatsal büyüklük bakımından yoksun olduğu bir şey olduğunu düşünemiyorum. Vogler'i fortepiyanoda sık sık dinledim... tümüyle o saatte çalışını dinledim, şaşırtıcı bir kolaylıkla çalması karşısında her zaman hayrete düştüm; ama Bethofen icra konusundaki kabiliyetlerinin ötesinde ondan daha etkili ve güzel çalma becerisine, daha ağır çeken fikirlere, daha büyük bir ifade gücüne sahip; kısacası kalbe daha fazla hitap ediyor; adagio ya da allegro bir virtüöz olarak Vogler kadar büyük. Bu dikkat çekici orkestranın bütün mensupları onun hayranı; o çalarken hepsi de kulak kesiliyor. Fakat o mütevazı, yapmacıklıktan uzak. Bana, prensin çıkmasına izin verdiği seyahatlerde, en tanın-

mış klavye virtüözlerinde beklemeye hakkı olduğu düşündüğü mükemmelliği nadiren bulduğunu söyledi. Onun çalışı olağan icra tarzlarından o kadar farklı ki artık kendi yolunda gitmesini sağlayacak mükemmeliğe erişmiş gibi görünüyor.[8]

Beethoven 1799'da piyanoda Joseph Wölffl'le düelloya girdiğinde, besteci olarak ilk olgunluk döneminin zirvesindeydi; piyanoda yukarıda bahsedilenden daha büyük bir hâkimiyet kazanmıştı. Bohemyalı mükemmel besteci-piyanist Johann Wenzel Tomaschek onu emprovize çalarken dinlemiş, sonra da "Piyanoma birkaç gün elimi süremedim," diye yazmıştı.[9] Beethoven'ın takdir ettiği (sayıları fazla değildi) piyanist Johann Baptist Cramer "Beethoven'ı dinlememişseniz, emprovizasyon dinlememişsinizdir," demişti.[10] Beethoven'ın öğrencisi, Liszt'in öğretmeni olan ünlü piyanist ve pedagog Carl Czerny'nin sözleri de sonraki yıllara ait anlatılar arasında yer alır:

Gamların, çifte trillerin, sıçramaların vs. hızında onun dengi biri yoktu. Hummel bile onun dengi değildi. Çalarken son derece sakin, soylu ve güzel bir duruşu vardı; yüzünü azıcık olsun buruşturmazdı; fakat sağırlığı arttıkça hafifçe öne doğru eğilmeye başladı; parmakları çok güçlüydü, uzun değildi; çok fazla çaldığından parmaklarının uçları genişlemişti; bana, gençliğinde gece yarılarına kadar pratik yapması gerektiğini anlatmıştı. Öğretirken, bana ders verirken başvurduğu C.P.E. Bach'ın ilkeleri gereği parmakların doğru konumda olmasına büyük önem verirdi; on notayı zor karışlardı. Pedalları sıklıkla, eserlerinde belirtildiğinden çok daha fazla kullanırdı. Händel ve Gluck'ün eserlerini, J.S. Bach'ın füglerini çalışı eşsizdi; Händel ve Gluck'un eserlerine yeni bir şekil kazandıran bir ses dolgunluğu ve ruh verirdi. Ayrıca zamanının büyük nota okuyucularındandı, eserlerde tek tek bütün enstrümanların partilerini bile çok iyi okurdu; yeni ve bilinmeyen bütün eserleri sanki ilahi bir kudretle hızla tarardı; yargısı da her zaman doğru olurdu; ama özellikle gençken çok keskin, batan ve sözünü esirgemeyen yorumlarda bulunurdu. Dünyanın o zamanlar takdir ettiği, hâlâ da takdir etmeye devam ettiği birçok şeyi dehasının gözleriyle tümüyle farklı, ulvi bir bakış açısıyla görürdü.[11]

Czerny "1808 ya da 1810"da, piyanist ve besteci Ignace Joseph Pleyel Paris'ten Viyana'ya geldiğinde gerçekleşen bir olayı da aktarır; Pleyel yanında bir Lobkowitz müzikalinde icra edilmesi için son yaylı kuartetlerini de getirmişti.

> Nihayet Beethoven bir şeyler çalmaya razı edildi. Her zaman olduğu gibi, uzunca bir süre ikna edilmeye çalışılmış, sonunda hanımların ricaları üzerine piyanoya oturmuştu. Yakındaki bir sehpada açık duran Pleyel kuartetlerinin ikinci keman kısmını gönülsüz bir tavırla çekip aldı, piyanonun üzerine attı ve emprovize çalmaya başladı. Hiç kimse o akşamkinden daha muhteşem, daha orijinal, daha müthiş bir emprovizasyon dinlememişti. Fakat bütün emprovizasyon boyunca, kuartetin açık sayfasında kazara gözüne çarpan notalar orta seste, bir iplik ya da bir cantus firmus [çok sesli bir eserin temeli olarak kullanılan melodi-ç.] gibi akıp durdu; o da bunların üzerine çok parlak bir konser üslubuyla çok güzel melodiler ve armoniler ördü. İhtiyar Pleyel o kadar hayret etti ki onun ellerini öptü.[12]

Son olarak bir de birçok enstrüman çalan bir icracı olan, 1821 tarihli piyano metodunda Beethoven'ın birkaç bagateline de yer veren Friedrich Starke'nin anlattıkları vardır. Starke Beethoven'ı ilk kez 1812'de dinlemiş; Beethoven'ın emprovizasyon tarzını üçe ayırdığı, daha sonra Nohl'ün yayınladığı bir betimleme bırakmıştır: "İlki dizginlenmiş tarzdadır; sonra, on altılık notalardan oluşan semavi bir temanın muhteşem bir biçimde geliştirildiği fügvari tarzı vardır; üçüncüsü oda üslubudur, Beethoven o anki ruh halini yansıtırken en büyük karışıklıkları nasıl birleştireceğini biliyordu."[13]

Bütün bu betimlemeler, Beethoven'ın yeni eserleri bakarak rahatça çalması, kendi eserlerinin perdesini değiştirmesi, daha önceki piyano konçertolarının solo kısımlarını büyük ölçüde emprovize çalması da dahil piyanodaki becerilerine dair anekdotların sunduğu kanıtlar bize klavyede emprovizasyonun onun hayal gücünü besleyen merkezi önemde bir süreç olduğunu anlatmaktadır. Mart 1824'te, Dokuzuncu Senfoni'nin prömiyerindeki dinleyicilerin onu ayakta alkışladığını duyamayacak kadar sağırken bile yeğeninin sohbet defterine "İkinci konserde emprovizasyon yapacağın öğrenildiğinde, Schuppanzigh, Piringer, bundan bahseden herkes gibi ben de salonun çok küçük geleceğine inanıyorum," diye yazdığını okuruz.[14] Beethoven bir keresinde Amenda'ya, emprovizasyonlarının her birini tekrarlayabilecek kadar iyi hatırladığını söylemiş, hatta birini çalmıştı.[15] Sonraki yıllarda bile basit kırık akorlarla, basit figürlerle emprovizasyonlara başlıyor, (onu 1821'de ziyaret eden Sir John Russell'ın aktardığına göre) yavaş yavaş ısınarak daha geniş pasajlara, tam anlamıyla geliştirilmiş bir fikirler akışına, hiç kuşkusuz, tümüyle emprovize bestelere doğru ilerliyordu.[16]

Bu müziğin ne kadarını biliyor olabiliriz? Bu sorunun cevabı, kısmen Beethoven'ın eskizlerinde, kısmen tamamlanmış klavye eserlerinde, özellikle de hayatı boyunca kullandığı, son derece ayrıntılı, farklı türden figürasyon örüntülerinde yatar. Beethoven 1780'ler ve 1790'larda birçok eskiz yaprağını çeşitli kompozisyonlarda kullanılabilecek örnek figürasyon örüntüleriyle, özellikle de klavyede çalınacak iki porteli örüntülerle doldurmuştur. İlk dört piyano konçertosu, Keman Konçertosu'nun piyano versiyonu için son derece ilham verici kadanslar yazmış; bunlardan ikisini Mozart'ın Re Minör Piyano Konçertosu için kaleme almıştır. Birden fazla hareketi bulunan, varyasyonların yer aldığı, daha sıkı örülmüş sonatlar bestelemekle, onun emprovizasyon becerilerini daha doğrudan yansıtan serbest biçimli parçalar bestelemek arasında gidip gelmiştir. Bu tür parçalara genellikle "Fantezi" deniyordu. Fantezi, on sekizinci yüzyılda C.P.E. Bach'ın kurallarını izleyen bestecilerin sık başvurduğu; Mozart ile Haydn'ın idareli, ama anlamlı bir biçimde eserler verdiği bir janrdı.[17]Beethoven'ın eski eskiz yapraklarında, hiç yayınlamadığı; ama onun klavyede gevşek, uzatmalı bir çalışma halindeyken aklına gelen fikirleri yakalamaya çalıştığını gösteren; piyano için yazılmış, yayılıp giden uzun bir Re Majör Fantezi vardır.[18] 1800 civarında ve hemen sonrasında Beethoven'ın yeniliğe meyletmesi "quasi una fantasia" iki sonatla; sonraları kendisinin de solo bir "Fantezi"yi emprovize çaldığı Aralık 1808'deki bir konser için yazılmış *Koral Fantezi*'de olduğu gibi bu terimi biçimsel olarak kullanmasıyla sonuçlanmıştır. O konserde dinleyicilere çaldığı eser büyük ihtimalle, 1809 tarihli solo piyano için Opus 77 Sol Minör/Si Majör "Fantezi"dir; en azından onu kuvvetle andıran bir eserdir.

Beethoven'ın "Fantezi" dediği, olgunluk dönemine ait tek solo piyano parçası olan Opus 77, serbest biçimli genişletilmiş bir örneği kâğıda dökme, sonatta ustalaştığı biçimsel örüntülerden azade bir biçimde çalışma itkisinin bir ürünüdür.[19] Bu fantezi, Beethoven'ın hem anahtar hem tematik süreklilik bakımından kararsızlık gösteren tek enstrümantal eseridir. Sol Minör'de başlayıp Si Majör'de biter. Bestecinin olgunluk dönemin sonatlarından herhangi birinin ilk hareketi kadar uzun olan eser, gamın sert bir biçimde alçaldığı bir çift figürle açılır; sonra malzeme cümle cümle değişir, anahtar ve tematik içerik göz kamaştırıcı bir çabuklukla başkalaşır; kısa bölümlerin her biri genellikle uzatılan ve yeni bir

bölümü hazırlayan bir nota ya da akorla son bulur. Açılıştaki gamların aniden alçalmasından hareketle, arka planda Bach'ın *Kromatik Fantezi ve Füg*'ünün dolanıyor olabileceği tahmininde pekâlâ bulunabiliriz. Aslına bakarsanız Beethoven'ın bu eseri bildiğini görüyoruz; çünkü bazı kısımlarını 1809-10 kışından güz 1810'a kadar kullandığı eskiz defterine kopyalamıştır; kendisinin Opus 77 Fantezisi de ancak Kasım 1810'da basılmıştır.[20]

Beethoven'ın fantezisi 2/4'lük bir Allegretto olarak Si Majör'e yerleştikten sonra biraz daha normal bir biçim alarak sekiz ölçülü bir tema ve yedi varyasyon sunar. Sona doğru, temanın Do Majör bir çeşitlemesiyle birlikte yine gevşer, sonra hızla çıpası olan Si Majör tonaliteye döner ve sonuna kadar ona sıkı sıkıya bağlı kalır; gerçi bağlanmasına yakın kromatik armonilerin dokunuşlarıyla önceden gezmiş olduğu bazı anahtarları da hatırlatır.[21] Bu eser, on dokuzuncu yüzyıldaki bir dizi piyano fantezisinin babasıdır: Schubert'in o büyük "Gezgin" Fantezisi de dahil dört fantezisi, Schumann'ın muhteşem Opus 17 Fantezisi, hatta Liszt'in Fantezileri.

Orta dönemine ait, solo piyano için yazılmış, hiçbiri de sonat olmayan iki eseri daha emprovizasyonla yakından ilişkilidir: 1807 tarihli Do Minör Otuz İki Varyasyon (WoO 80) ile pek az bilinen, 1809 tarihli Opus 76 Re Majör Türk Marşı Üzerine Altı Varyasyon. Beethoven'ın neden büyük varyasyon dizisini değil de küçüğü opus numarasıyla yayınlamaya değer gördüğü bilinmiyor. Re Majör dizisi 1809 için hayli basittir; diziyi sonlandıran uzun Presto varyasyonda bir Fa Minör/Fa Majör dönüşü dışında bahsetmeye değer özel bir yönü yoktur; o dönüş Beethoven'ın daha önceki varyasyon dizilerinde, havayı canlandırmak için kullandığı bir numaradır.[22] Otuz İki Varyasyon'da daha fazlası vardır. Dizinin en dikkat çekici yönü temasıdır; geleneksel alçalan kromatik bas çizgisini –Do'dan Re'ye standart bir passacaglia teması– ana malzemesi olarak kullanan sadece sekiz ölçü uzunluğunda bir temadır bu; bu malzemenin üzerinde bir melodi birinci gam adımından altıncıya doğru yükselir. Sonrasında sonuncu varyasyon hariç bütün varyasyonlar aynı derecede kısadır; eser sıkı sıkıya korunan bir uzunluk ve biçimde, piyanoda kısa, parlak dönüşümlerin bir geçidi haline gelir. Czerny bu eserden çok etkilenmiş, onu piyanistlere de tavsiye etmiştir: "Tema kısa olduğundan eser en iyi biçimde düşünen bir dinleyici kitlesine icra

edilebilir."[23] Eser toplamda içerdiği otuz iki birimle, Beethoven'ın ya da o dönem başka bir bestecinin tek bir parçaya sıkıştırabileceğini düşündüğünden daha fazla varyasyonu bir araya getirir; Beethoven'ın son varyasyon dizisi "Diabelli" Varyasyonları'nda otuz ikilik bu diziyi sadece bir birim farkla aşıp, otuz üç varyasyona çıkmaya karar vermesinin sebebi bu olabilir.

Piyanolar

Beethoven'ın ilk yılları, fortepiyanonun büyüklüğü, niteliği ve sesinde hızlı değişimler olduğu bir döneme denk gelmişti; fortepiyano 1760'lardan beri dinamik esnekliği sayesinde daha fazla tutuluyordu; dönemin mükemmel enstrümanı harpiskordu aşmasını sağlayan tek özelliği buydu.[24] O devrin bütün klavyeli enstrümanları gibi piyanolar da ahşaptan yapılıyordu; on dokuzuncu yüzyılın metal çerçeveli piyanolarına göre yapıları daha hassastı; daha küçük, daha rafine sesler çıkarıyorlardı. Tipik bir ahşap piyanoda orta Do'nun iki oktav beş nota altındaki Fa'dan orta Do'nun iki oktav beş nota üstündeki Sol'e kadar altmış üç nota bulunuyordu (beş oktav artı bir adım). Fakat bu büyüklük kısa süre içinde genişledi; Beethoven'ın yaşadığı dönemde, orta Do'nun üç oktav altındaki aşağı Do'ya ve orta Do'nun dört oktav dört nota üstündeki Fa'ya kadar genişledi.[25] Bu büyüme, Beethoven'ın özellikle orta dönemine ait birçok eserinde, üstelik solo piyano için yazılmış eserlerinin de dışında piyano genişliğini dramatik bir etken olarak kullanımıyla aynı zamana denk gelir. Bu enstrümanlarda erişilebilecek dinamikler, özellikle yumuşak tarafta incelikle düzenlenmişti; *forte* ile *pianissimo* arasında modern enstrümanlarda kaybolan farklılık dereceleri vardı.

Beethoven'ın ilk yıllarında gözde enstrümanı Viyana'da Johann Andreas Streicher'in yaptığı bir fortepiyanoydu; fakat dokunma duyusu, dokunmayla karşılık alma beklentisi öyle bir boyuttaydı ki 1796'da yapımcıya bir mektup yazıp ironik bir dille, yeni enstrümanı çok iyi olsa da "Benim için çok iyi... çünkü kendi tonumu yaratma özgürlüğünü elimden alıyor," demişti.[26] Ama aynı yıl Streicher'ı, "Müziği anlaması koşuluyla insanın piyanofortenin şakımasını sağlayabileceğini fark edip anlayan" birkaç piyano yapımcısından biri olduğu için takdir etmişti.

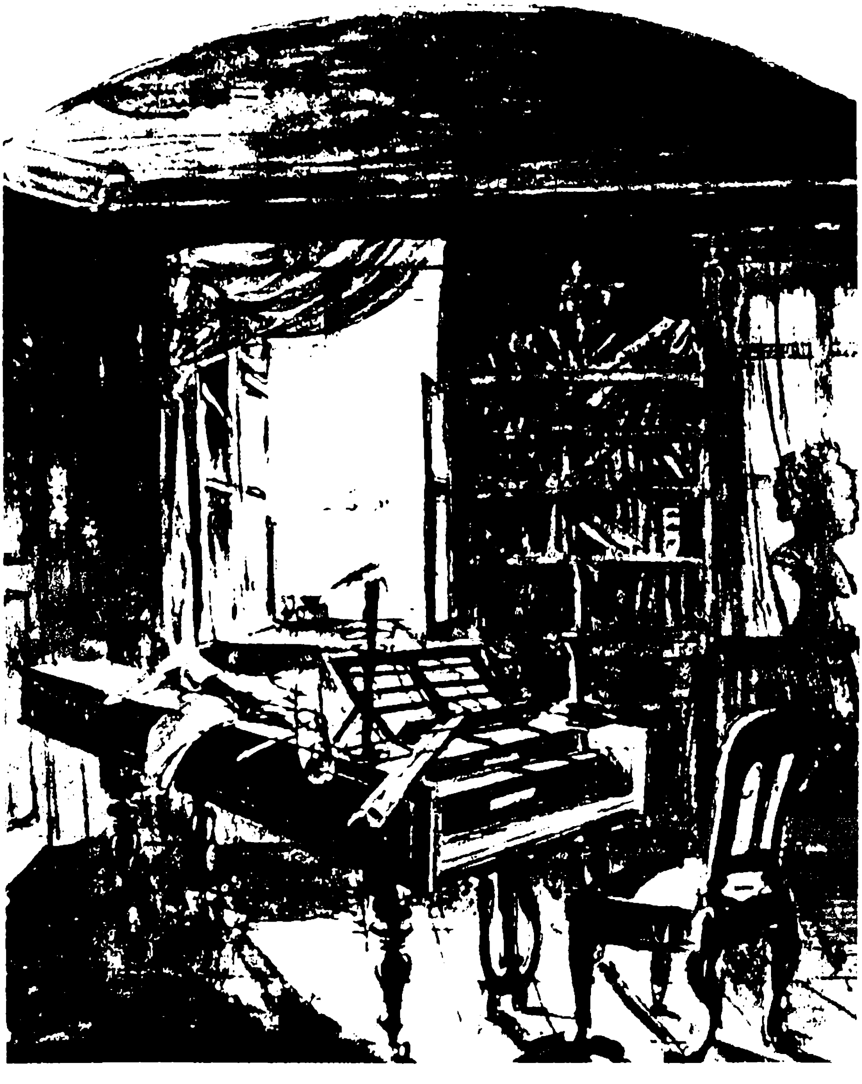
Notaların birbirine bağlanmasındaki bu ısrarı, onun yaklaşımına özgüydü. Beethoven Mozart'ın çalışının (ancak 1787'de duymuş olabilirdi) "çırpıntılı" olduğu yorumunda bulunmuştu; Czerny de eski klavye çalımıyla ilgili olarak aynı görüşü benimsemiştir.[27]

Beethoven'ın piyanonun gelişimine güçlü bir ilgi duyduğu, peş peşe sahibi olduğu piyanolarla ilgili, eleştirelden başka bir şey denemeyecek değerlendirmelerinden de görülebilir. 1803'te Parisli piyano yapımcısı Sebastian Erard kendisine yeni bir piyano hediye etmişti; ama Beethoven 1810'da Streicher'e yazdığı mektupta yeni bir enstrüman için verdiği sözü tutmasını istiyor; "Çünkü düsturum ya iyi bir piyanoda çalmak ya da hiç çalmamaktır," diyor; "Fransız piyanosu"nun da "artık kesinlikle hayli işe yaramaz hale geldiğini" söylüyordu. 1814 ile 1817 arasında çeşitli yapımcılardan en az üç piyanosu daha oldu. On sekizinci yüzyılın sonunda piyano imalatında büyük ilerlemelerin merkezi Londra'ydı; John Broadwood yeni ve gelişmiş özelliklerle ilk enstrümanını 1781'de çıkarmıştı. Bu özellikler arasında piyano kasasını sabitlemek ve daha tektip bir ses kalitesi almak için tel gerginliğinin eşitlenmesi de vardı. Broadwood klavye genişliğini de belli ki Dussek'in tavsiyesi üzerine beş buçuk, sonra da altı oktava çıkardı. Beethoven 1790'ların sonunda bir Broadwood görmüş olabilir, 1818'deyse yapımcının armağan ettiği bir Broadwood'u oldu; enstrümanın üstüne Broadwood'un ve Frederick Kalkbrenner, Ferdinand Ries, J. B. Cramer da dahil hepsi de o sırada Londra'da faaliyet gösteren başka Londralı müzisyenlerin isimlerinin yanı sıra kendi ismi de yazılmıştı.[28] Beethoven'ın son piyanosu ya kendisine armağan edilen ya da ödünç verilen, 1825'te edindiği bir Graf'tı; onun isteklerine göre yapılmış, altı buçuk oktav genişliğinde bir enstrümandı.[29] Öyle görünüyor ki besteci Moscheles'in 1823'te "geniş, dolu, ama biraz boğuk bir sesi var"[30] diye tanımladığı Broadwood'undan pek memnun değildi; belki de o dönemde Avusturya ve İngiliz piyanolarının meziyetleri konusunda kabarmış olan milli gurur hislerine bulanmış bir görüştü bu. Yine de Broadwood, Beethoven'ın Viyana'da Schwarzspanierhaus'ta bulunan son dairesinde başköşeye yerleşmişti; oturma odasının onun ölümünden sadece üç gün sonra yapılan resminde görüldüğü yerde bulunuyordu.[31] Fakat William Newman'ın söylediği gibi olması ihtimali de çok yüksektir: "Beethoven herhangi bir piyanonun özelliklerinden hayli memnun olmuş görünmedi hiç."[32]



Parisli piyano yapımcısı Sebastian Erard'ın Beethoven'a 1803'te gönderdiği piyano.
(Kuntshistorisches Museum, Viyana)

Beethoven yeni gelişmekte olan piyanofortenin potansiyelini döneminin başka bestecilerinden çok daha fazla araştırmıştır; gerçi klavye müziği konusunda tek yenilikçi o değildi. Çok iyi bir piyanist olan, ama



Beethoven'ın oturduğu son dairede, piyanosunun ve bazı müzik eserlerinin bulunduğu çalışma odası; 1827'de ölümünden hemen sonra yapılan bir suluboya çizimin litograf kopyası. (Historisches Museum, Viyana)

bir usta olmayan, virtüöz denemeyecek Haydn, son sonatlarında ve piyano triolarında büyük sanatsal ilerlemeler kaydetmişti. Beethoven'ın piyanodaki rakipleri Muzio Clementi, John Field, Johann Nepomuk Hummel, Jan Ladislav Dussek, Georg Joseph Vogler, Daniel Steibelt,

Johann Baptist Cramer ve Joseph Wölffl'dü. Bazıları teknik olarak ona denk olabilirdi; ama besteci olarak, muhtemelen emprovize çalma açısından da hiçbiri onun düzeyine erişememişti.[33] Beethoven 1790'larda Rheinland'dan gelen kahraman müzik fatihi rolünde Viyana'yı silip süpürmüştü. 1793'te Joseph Gelinek'i bir piyano müsabakasında yenmiş, altı yıl sonra da Seyfried'in belagatli bir dille betimlediği bir klavye düellosunda parlak virtüöz Wölffl'ün işini bitirmişti.[34]

"Waldstein" ve "Apassionata" Sonatları

Beethoven'ın orta döneminin başlıca klavyeli eserleri Opus 53 "Waldstein" Sonatı ile Opus 57 "Apassionata" Sonatı'dır. Opus 54 Fa Majör Sonat, Beethoven'ın daha incelikli eserlerinin yer aldığı sessiz sınıfa dahil olan bu küçük başyapıt genelde görmezden gelinir. Fakat bu eserlerin üçü de Beethoven'ın o yıllarda klavye sonatını yeniden şekillendirmekte olduğunu gösterir. Kendisinin piyano müziğinin bilincinde olduğu, Opus 54 ve "Apassionata" üzerinde çalışırken kullandığı eskiz defterine *Leonore*'un finali üzerinde çalışırken düştüğü, 1805 tarihli bir notta açıkça görülmektedir:

> 2 Haziran – final her zaman daha basit oluyor. Aynı şey bütün piyano müziklerim için de geçerli. Piyano müziğim benim üzerimde neden her zaman, özellikle de kötü çalındığında çok kötü bir izlenim bırakıyor, Tanrı bilir.[35]

"Piyano müziğim" dediğinde, esasen artık hepsi basılmış olan önceki yirmi piyano sonatını kastediyor olsa gerektir. Herhalde, çok sayıda piyano varyasyonu dizisini de düşünmüştür; ama bunlarda, 1802'de Opus 34 Altı Varyasyon'u ve "Prometheus" Varyasyonları'yla zaten bir dönüşüme gitmişti. Kendi piyano müziğinin bestecisi değil de dinleyicisiymiş gibi bu sözleri yazmış olması ilginçtir; öyle görünüyor ki eserlerine konu olan başka bir alet hakkında bu kadar tenkit edici sözler kaleme almamıştır. Muhtemelen piyano hocalığı, Ries ve Czerny gibi öğrencilerinin, ayrıca başka piyanistlerin ziyaretleri sayesinde kendisinin piyano müziğini başka müziklerinden daha sık duyuyordu; nasıl geliştireceği konusunda daha sık düşünmüş olabilir. Piyano besteleri hakkında bura-

da dile getirdiği özgüven kaybı, 1803-4 döneminde üslubuyla ilgili olarak girdiği bunalım sebebiyle bu bestelerin nerede durduğu sorusundan kaynaklanıyor olabilir; bu bunalımın en büyük sonucu *Eroica* Senfonisi olmuştu. Aslına bakarsanız bu sözleri yazdığı sırada, 1804-5 tarihli üç sonatında gördüğümüz üzere klavyeli müziği için yeni bir yol bulmaya başlamıştı.

Beethoven, "Waldstein" üzerinde çalışmaya *Eroica* üzerindeki ana eskiz çalışmasını bitirdikten kısa süre sonra başladı; sonat bir yıl sonra Viyana'da çıktı. Eser, aslında *Eroica* ile *Leonore*'un ilk eskiz çalışmaları arasında kalır ve orkestra müziğinde "kahramanlık" üslubuna tam anlamıyla adım atmasının ardından piyano sonatına ilk dönüşünü temsil eder. Başta bu eserdeki "yeni yol" bildik topraklarda kalmıştı: Beethoven, başta "Waldstein"ı Do Majör üç hareketli bir eser olarak tasarlamıştı; rondo biçiminde yumuşak, sevilesi 3/8'lik bir Fa Majör Andante yavaş hareketi oluşturacaktı.

Beethoven daha sonra bu Andante bölümü sonattan kesmiş, Eylül 1805'te ayrıca yayınlamış, 1807'de "Andante favori" başlığı altında yeniden yayınlamıştır. Czerny de Ries de Beethoven'ın bu bölümü "sonat o zaman çok uzun olduğu" gerekçesiyle kestiği iddiasında bulunmuştur; onun yerini alan "Introduzione"nin [giriş] ciddi oranda daha kısa olduğu kesindi.[36] Fakat o dönemde büyük eserlerin ölçeği Beethoven için büyük bir mesele olsa da daha başka ve iyi gerekçeleri de vardı. Bunlardan biri finalle birlikte bu büyük Andante'yi tutmanın iki uzun rondonun peş peşe gelmesine yol açacak olmasıydı. Bir başka sebep de bu süslü, alışıldık kurallara uygun Andantenin, dinamik birinci ve üçüncü hareketlere sakin bir kontrast oluşturacaksa da onların ilginçlik seviyesinin gerisinde kalıyor olmasıydı. Beethoven Andante'nin eskizini hazırlarken, tonal kontrastı bu bölümü Mi Majör yaparak canlandırmayı düşündü; böylece ilk hareketin Do Majör/Mi Majör tonal kontrastı alınıp eserin mimarisine yayılmış olacaktı.[37] Fakat çok geçmeden Fa Majör'e geçti; Fa Majör Andante'nin tek dramatik anını yaratıyor, kodadaki Sol Bemol Majör'e (dizinin pesleştirilmiş ikinci notası üzerine kurulmuş bir anahtar) doğru bir giriş yapılmasını sağlıyordu. Bugün geride kalan eskizlerde hiçbir kaydını göremediğimiz daha sonraki bir aşamadaysa, eserin tamamının karakterini düşünerek Andante'yi tümüyle çıkardı; iki büyük Do Majör hareket arasına bambaşka bir

köprü yerleştirdi. 6/8'lik kısa, gizemli bir Adagio molto'da karar kılması sonatın karakterinde ciddi bir fark yarattı. Yaptığı bu değişiklik Beethoven'ın bu janrı kavrayışında belirleyici bir dönüm noktasına işaret eder; Tovey'nin dediği gibi Beethoven geri dönülmez bir karar vermişti.

İlk hareket, ne Beethoven'ın ne de başka bestecilerin ilk hareketlerine benzeyen bir başlangıç yapar. Hareketin açılışı, alçak perdede nabız gibi atan *pianissimo* akorlar sayesinde görünürde tonik Do Majör'de karar kılar; ama neredeyse hemen Mi Minör'e (ya da Mi Majör'e) dönebileceğini haber verir, bu dönüş meyvesini sonra verecektir. Bu açılıştaki geniş armonik açılımlar yelpazesinde sadece toniğin tuhaf rengi yoktur; Si Bemol de güçlü bir biçimde ifade edilir ve çabucak vuran akorların lokal toniği haline gelir. Si Bemol hareketin çok başında ana toniğin kararını bozar; ama Beethoven'ın ilk temanın daha yoğun bir biçimde ikinci kez ifade edilmesiyle Do Majör merkezi yeniden işaret etmesini mümkün kılar. Fakat açılıştaki pasajın temelindeki ana eksen, kromatik olarak Do'dan Sol'e doğru, her notanın ayrı bir armoni üretmesiyle çıkan bas çizgisidir. Beethoven yine uzaktan Mozart'ın "Dissonant" Kuarteti'nin açılışını hatırlamıştır belki, ama bu kez çok daha farklı bir estetik ortamda hatırlamıştır.

İlk hareketin ilk paragrafının ardından yol, zengin bir biçimde geliştirilmiş piyano figürasyonları gösteren bir serime çıkar: on altılık notalarla akan figürler, tremolalar, "yürüyen" oktav figürleri, Mi Majör'deki ikinci tema için her iki elde de tam akorlar, pırıltılı perde değişiklikleri.[38] Klavye yazımındaki virtüözlük ve yeni piyano renkleri yelpazesi, ilk hareketi önceki sonatların hepsinin, ifade gücü en fazla olan Opus 20'ler grubunun, Opus 31'dekilerin bile ötesine geçen büyük bir adım haline getirir.

Fakat çok kısa süren, kasvetli Adagio "Introduzione" ruhun derinlerine dokunur. Alçak perdede *pianissimo* başlayan, böylece birinci hareketin açılışındaki dinamiğe ve perdeye paralel giden hareketin ilk ölçülerinde, ilk hareketin açılışındaki alçalan bas çizgisi yeniden işlenir. İlk hareketin armonilerinden gölgeler de duyarız; örneğin, burada Fa Majör olan tonik anahtar derhal başka bir anahtara, Mi Majör'e geçer. Buradan üç parçalı bir tekrar (A, B, A') akar; fakat bu tekrar ilk ölçüdeki figürün kodayı andırır bir tarzda genişlemesi Sol Majör'de, Rondo'nun

başlangıcını haber veren dominantta bir duraklamayı getirdiğinde kesilir. Adagio'nun gerçekten Rondo'ya bir "Giriş" mi yoksa kırpılmış bir yavaş hareket mi olduğunu anlayamayız. Beethoven bu tür muğlaklıkları Opus 69 Çello Sonatı'nda, çok sonraları Opus 131 Kuarteti'nin finalini hazırlayan Adagio'da da uygulamıştır. Fakat bu eserlerin ikisi de sıkı sıkıya dominanttadır; oysa "Waldstein" hareketine, hareketin toniğinden çıkıp çeşitli gizemli yönlere doğru uzanan bir dizi kromatik modülasyon hâkimdir. Hareketin karanlıkta el yordamı, *pianissimo* aşağı inmesi, *Leonore* Uvertürü No. 3'ün girişindeki ve Opus 59 No. 3'teki inişleri hatırlatır.

Do Majör "Waldstein" evreni, final bölümünün açılışında yumuşak arpejlerle, ilk temanın uzun bir cümle olarak söylenmesiyle (sol elde, perdeleri aşarak) kendisine getirilir. Hareketin ilk kısmında tematik serimlerin Do Majör'den Do Minör'e geçişi, kontrast oluşturan sonraki Do Minör bölümünde de benimsenir. Bütün bunların zirve noktası, her iki elde de ritmik hareketin ivmelendiği uzun pasajlar olur; bu pasajlar piyanonun genişleyip bir enstrümanlar kompleksi haline geldiği izlenimi verir. Trillerin akan on altılık notalarla ve ana temayla birleştiğini görür; her iki elde de patlayan büyüleyici üçlü arpejler işitiriz; ardından, önceki bütün virtüözlük efektlerini yenileriyle birleştiren, Do Majör beş güçlü final akoruna doğru girdap oluşturan *prestissimo* bir koda gelir.

Bu sonat Beethoven'ın devrinde yetkin amatörlerce hiç çalınamamıştır. Bu sonatın çıkışıyla piyano sonatının teknik düzeyi, konçerto düzeyine yükselmiştir. Eğitimli bir solo piyanist için yazılmış bir eser olarak sonat ve konçerto janrlarının harmanlandığını düşündürür; Beethoven'ın "Kreutzer" Sonatı'nda keman için açıkça başardığı iştir bu. Her iki eser de üç hareketli döngünün yeni teknik zirvelere doğru yükseldiğini hissettirir.

"Waldstein"ın ardından küçük kardeşi, Opus 54 Fa Majör "küçük" sonat gelir; anlatıldığına göre Beethoven, tıpkı Sekizinci Senfoni hakkında söylediği gibi, bu eser hakkında da ondan öncekini kastederek "Çünkü ondan çok çok daha iyi demiştir." Beethoven'ın orta dönemine ait diğer eşleşmelerde olduğu gibi burada da uzun, güçlü, parlak bir eserin ardından kısa ve sakin bir eser gelir; Beethoven böylece iki başlı bir görüntü, kasti bir tezat oluşturur; büyük ile küçük arasındaki dengeyi, tıpkı nadir bir çiçeğin büyük bir ağacın yanında yetişmesi gibi görünür-

de birbirine karşıt ve yan yana varoluş tarzlarının birbirini tamamlayabileceğini hatırlatır. Beethoven'ın Romantik estetik ikililer literatürüne katkıları en rahat piyano sonatlarında görülebilir; ama senfonide, başka oda müziği eserlerinde de bunları araştırmıştır.

Bu küçük sonatın ikisi de Fa Majör olan sadece iki hareketi vardır. İlk hareket In tempo d'un menuetto'dur; ikincisi ise 2/4'lük bir Allegretto. Beethoven bir harekete "Tempo di Menuetto" dediğinde, menuet biçiminde olmadığını, menuetin karakterini ve havasını rondoya benzeyen daha geniş bir biçime uyarladığını ifade etmek istiyordu. Bu tür hareketlere, drama her ne kadar dönemin kostümleriyle sergileniyor olsa da dizginlenmiş bir telaş havası vermiştir. Açılış cümlesinde üç notalı bir vurgulu-vurgusuz motif vardır; bu motif bir yarım nota Fa Majör toniğe inse sağlam, fakat alışıldık olacaktır. Bu cümleyi diğerlerinden ayıran, armoninin altçeken Si Bemol Majör'e doğru ilk iki ilerlemesi, böylece bu jestin ağırlığını tonik vurgusuz tempoya değil onun hemen ötesindeki Si Bemol armoniye atmasıdır. Bu değişikliğin de Beethoven'ın olgunluk dönemine ait her hareketten bekleyebileceğimiz gibi daha sonra ortaya çıkan sonuçları olur.[39]

İkinci hareketin *perpetuum mobile* [sonuna kadar aynı hareketle-r.] olduğu belirtilmiştir, kesinlikle öyledir; fakat aynı zamanda tek bir tematik cümleden en fazlasını çıkarma; onu, armonik genişleme gösteren dikkat çekici bir pasajda armonik evreni incelerken kullanma yönünde çığır açan bir denemedir.[40] Bundan sonra daha dar sınırlamalar içinde kalmanın yolu açılmıştır; fakat en sonda bile sağ elin Fa Majör anahtarına tümüyle yabancı olan Sol # ve Si ♮ notalarında ısrar etmesi son toniğe tam anlamıyla modern ve on sekizinci yüzyılda kesinlikle bilinmeyen özel bir renk katar. Bu jestteki muziplik ve incelik, modern sözde-klasizmde bir başka deneme olan Sekizinci Senfoni'yi haber verir.

Piyano sonatı yazımındaki bu devrimin son aşaması, *Leonore* üzerindeki yoğun çalışmanın durulmasından sonra 1805 güzünde yazılmaya başlanan "Appassionata"dır.[41] Sonatın tutulmuş olan başlığı, ilk kez bestecinin ölümünden sonra 1838 yılında eserin dört el için yapılan bir düzenlemesinde ortaya çıkmıştır;[42] Beethoven'ın *Hammerklavier* Sonatı'nın Adagio'su ve Opus 111'in ilk hareketi için "Appassionato" terimini kullanmasından ileri gelmiş olabilir. Beethoven "Waldstein"ın Do Majör'ünü ve Opus 54'ün Fa Majör'ünü minör modda bir eserle

dengelemek için duygusal yelpazenin "Waldstein"ın majör modlu hareketlerinde olduğu gibi genişlemesini mümkün kılacak ölçekte malzeme aramıştır. Sonatın ilk hareketinin eskizleri bestecinin aradığı cevapları ancak karmaşık bir arayış sürecinin ardından bulduğunu göstermektedir. Özellikle de serimde, ilk temada çok kuvvetli bir biçimde ima edilen (Florestan'ın Fa Minör'üne benzer) duygusal karanlığa bir teselliymiş gibi La Bemol Majör bir arpej olarak yükselen ikinci grup teması için hummalı bir arayış söz konusu olmuştu. Eskizler incelendiğinde ortaya çıktığı üzere, bu tema, ilk düşünüldüğü haliyle hareketin bir parçası değildi.[43] Aslında ikinci grup teması son haliyle birinci temayla ritmik olarak ilişkilidir; aralarındaki farklılıkları yoğunlaştırır.

İlk hareketteki dramatik gerilim, ilk cümle son bulur bulmaz yükselir. Hareket, Opus 18 No. 1 Kuarteti'nde olduğu gibi oktavlarda sakin, ama *pianissimo*, karanlık ve dumanlı bir temayla açılır. Birinci tema Fa Minör bir akoru arpejler, sonra ana armoniye geçer; sonra da –ki bu nokta hayati önemdedir– ana armoniyi havada asılı ve kararsız bir halde bırakır. Bundan sonraki adım birinci temanın tekrarlanmasıdır; fakat artık hiç beklenmedik biçimde yarım adım yukarıdan Sol Bemol Majör tekrarlanır; yarım kadans paralel bir soru işaretine yol açar, ardından baştaki, Fa Minör'ün çekenindeki çözülmemiş kadansa düşer (*W 32). Şimdi artık cevaplanmamış üç soru vardır, daha fazlası da gelecektir. Aslında bu ilerleme biçimi, soru işaretleri yaratan bir yarım kadansa varmak, sonra birçok kere tekrarlamak ve hep çözmeden bırakmak artık Beethoven'ın en temel biçimsel tekniklerinden biri haline gelmiştir: Müzikal evrene sıkı bir giriş yapılır, armonik çözüme varma ihtiyacı uyandırılır, çözüm ertelenir, sonra hareketin sonunda gerekli çözüm tonikte kararlı tam kadanslarla duygusal olarak sağlanır.

Yolcunun nihai hedefin ne olması gerektiğini bildiği, ama kısa süre sonra yolundan saptığı, sonra yolu yeniden bulup nihai istikamete doğru ilerlediği, bunu yaparken yoldan sapmanın unutulmasına izin vermediği, çünkü bu sapmayı çözmenin yolculuğun amacı haline geldiği büyük bir yolculuk, başvurulabilecek metaforlardan biridir. Cinsel duyguların uyanması, fakat doyumun ertelenmesi, nihayetinde sağlanması bu teknikle başka bir paralellik oluşturur. Çocuklukta olmuş, ama hafızadan kayıp gitmiş, sonra yetişkinlikte analizler yoluyla hatırlanmış

olaylar üzerine psikolojik modellerle kurulan benzerlikler de akla gelmektedir. Elbette ki müzikal durumda eserin başına yerleştirilen önemli unsur "unutulmaz" ve sonra canlandırılır. Fakat çok önceden yerleştirildiğinden önemsiz ya da en iyi ihtimalle açıklanamaz görünebilir. Bestenin geri kalan karmaşık ilerleyişi, bu unsuru "açıklar" ya da "açar;" onun aslında hareketin ya da eserin sonraki kısımlarında gözler önüne serilen, biçim ve ifade gücü bakımından büyük sonuçlara yol açtığını gösterir.

Böyle bir harekette duyduğumuza benzer temel insani deneyimleri ifade edecek metaforlar arayabiliriz; ama bu metaforlar, müziğin düşünülen bu paralellikleri kelimenin tam anlamıyla "ifade ettiği" ya da doğrudan onlara "atıfta bulunduğu" anlamına gelmez. Yine de aynı şekilde, böyle bir harekete inkâr edilemez psişik gücünü veren şeyin, metaforik çağrışımlarla derin insani deneyimleri uyandırabilme yetisi olduğuna kuşku yoktur. Bu tür bir müzik duygusal dinamikleri ortaya çıkarır; müziğin onları ortaya çıkardığı biçimler dışında başka bir biçimde adlandıramadığımız duygulardır bunlar.

Birinci temanın da lirik ikinci temanın da lokal armonik ilerlemeyi kapatan bir kadansı olmadığından, kodanın omuzlarına yüklenmiş çözüme varma işi daha büyüktür; koda, kapanıştaki Fa Minör kadanslarda son taşları gediklerine oturtarak aslında bu işi yapar.

Korali andıran yavaş hareket, Andante con moto, ilk hareketteki ana temaların geniş sıçramalar yapan arpejlerinden çok farklıdır; burada üst çizgi nadiren hareket eder; sadece faal bir bas çizgisi ritmik hareketin durağan hale gelmesini engeller. Hareketin anahtarı olan Re Bemol Majör, Beethoven'ın ilk hareketin ikinci temasında majör moddaki finalin belirmesinde kullandığı anahtarın aynısıdır. O halde bu hareket iki fırtına arasındaki bir vahadır. Son hareketse kararsız bir akorda uzun süre bir ısrarla başlar; bu akor muğlaklığının onu modülasyon için potansiyel bir öncü haline getirdiği eksiltilmiş bir yedilidir; aynı zamanda Fa Minör'ün ve birinci temanın nihayetinde geri dönüşünü hazırlayan alçalan on altılık notalı figürün de temelidir (*W 33).

Final bölümünün muazzam derecede gergin enerjisi, onu doğrudan ilk harekete bağlar; ama artık minör moddaki daimi kıpırtılar, birinci hareketin ikinci teması kadar teselli edici, yatıştırıcı bir temayla rahata erdirilmez.[44] Final bölümü trajik gücünü sonuna kadar korur.

Opus 78-81a Piyano Sonatları

Beethoven'ın orta döneminin son yılları, 1809-10, üç piyano sonatından oluşan bir başka grubu getirdi. Bu grup ifadenin tam anlamıyla açık olmasının damgasını vurduğu eserleri, Beşinci ve Altıncı senfonileri, Dördüncü Piyano Konçertosu'nu, Keman Konçertosu'nu, *Coriolanus*'u, Opus 70 Trioları'nı ve Opus 69 Çello Sonatı'nı izler; ama yeni bir yönde ilerler; Beethoven Opus 74 "Arp" Kuarteti, Opus 77 Piyano Fantezisi ve bir dizi yeni şarkıyla sonuçlanacak bir başka deneysel evreye girmiştir. "İmparator" Konçertosu ve *Egmont*'ta gördüğümüz üzere kahramanlık damgasını hâlâ kullanmaktadır; ama artık üçüncü üslubunu ilginç biçimlerde haber veren yeni bir bakış açısı tespit ederiz. Bu bakış açısı Opus 95 Fa Minör Kuartet'te belirgindir; ama aralarında Opus 81a Mi Bemol Piyano Sonatı'nın bulunduğu, bu döneme ait başka birkaç eserde de belirgindir.

Belirgin bestelenme sırasıyla bu üç piyano sonatı Opus 79 "küçük" Sol Majör Sonat; 1809 sonbaharında yazılmış Opus 78 Fa Diyez Sonat; sonra da 1809'un sonlarına doğru, Arşidük Rudolf'un önceki Mayıs Viyana'dan ayrılmasını anmak için yazılmış Mi Bemol *Lebewohl* Sonatı'dır. Opus 78 ve Opus 79 bir çift oluştururlar; gerçi Beşinci ve Altıncı Senfonilerde olduğu gibi trajik ve pastoralin bir araya gelmesiyle oluşan bir ikilik değildir bu. İki hareketi olan, nispeten küçük ölçekli Opus 78 Fa Diyez Majör alanına doğru dalgalanan karanlık bir gezintidir; Beethoven'ın bu gölgeli anahtardaki tek eseridir. Eserin ilk hareketi mükemmel oranlarda bir sonat biçimindedir; ikinci hareket ise gelişme bölümü olmayan canlı ve oyuncu bir sonat biçimidir. Ona eşlik eden küçük Opus 79 ise küçük hareketlerinin üçüyle de bir kolaylık ve basitlik havası taşır; bir çocuğun ya da amatörün çalabileceği "kolay bir sonat"tır. Opus 79'u çalma girişiminde bulunan amatörlere kaçırdıkları notalar için bir teselli ödülüdür.

Lebewohl (Elveda) Sonatı ise müzikal bakımdan ve bestecinin hayat hikâyesi açısından daha büyük bir önem taşır. 1809 baharında Viyana sadece Napoléon'un saldırısı altında değildi; aynı zamanda kuşatma altındaydı. 1805'te Pressburg Antlaşması'yla Fransızlar karşısında uğradığı altın, insan ve toprak kayıplarına hayıflanan Avusturya rejimi işgalcilere karşı büyük bir seferberliğe girişme hazırlığı içindeydi. Kraliyet

Başkomutanı Arşidük Karl (Arşidük Rudolf'un ağabeyi) orduya "Askerler, zaferleriniz Avusturya'nın zincirlerini kıracak," demişti.[45] Ama nisan ayı ortasında Napoléon kuvvetleri Avusturyalıları Bavyera'da Tuna kıyılarında verilen savaşlarda yenilgiye uğratıp Viyana'ya doğru ilerleyerek onları yeniden zincire vurmuşlardı. Napoléon kuvvetleri 10 Mayıs'ta kente vardılar ve teslim olunmasını istediler. Yeni komutan Arşidük Maximillian teslim olmaya yanaşmayınca, Napoléon yirmi dört saat sürecek yıkıcı bir top ateşi açılması emri verdi. Sarsılmış, korkuya kapılmış Viyanalılar nereyi buldularsa oraya sığındılar. Beethoven bu amansız, sonu gelmeyecekmiş gibi görünen bombardımandan kaçıp kardeşi Kaspar Karl'ın evinin mahzenine sığındı, bombardıman sesinden çınlayan kulaklarını yastıklarla örtmüştü.[46] Kraliyet ailesinin geri kalanı, Arşidük Rudolf da dahil olmak üzere 4 Mayıs'ta, binlerce askerden oluşan işgalci Fransız ordusuyla anlaşma yapmaya hazırlanan harabeye dönmüş kentten kaçabilen herkesle ve soyluların çoğuyla birlikte kentten ayrıldı. Beethoven temmuzda Breitkopf'a şöyle yazmıştı: "Çevremde ne kadar yıkıcı, düzensiz bir hayat görüyorum, işitiyorum; davullar, toplar, her biçimde insan sefaletinden başka bir şey yok."[47] Fransız işgali Viyana'yı bitap düşüren bir barış müzakeresinin ardından nihayet kasım ayında sona erdiğinde yine şunları yazmıştı:

> Şiddetli bir yıkımın ardından, mantık sınırlarını zorlarcasına dayanılabilecek her tür güçlüğe tahammül ettikten sonra küçük bir barış dönemi yaşıyoruz; peş peşe birkaç hafta çalıştım; ama bana ölümsüzlükten ziyade ölüm için çalışmışım gibi geldi.[48]

1788'de doğan Arşidük Rudolf 1790'da II. Joseph'in ardından tahta çıkan Grandük Leopold'un on iki oğlunun en küçüğüydü. Gelgelelim Leopold tahtta ancak iki yıl oturduktan sonra o da karısı da öldü.[49] Leopold'un ölümünün ardından taht o sırada yirmi dört yaşında olan en büyük oğlu I. Franz'a geçti. Franz imparatorluk tahtına çıktığında sadece dört yaşında olan küçük Rudolf, kraliyet ailesinin çocuklarını gelecekteki sorumluluklarına hazırlayacak nitelikte kapsamlı bir liberal eğitim aldı. Kraliyet ailesinde müzik bir süs olmanın ötesine geçmişti; hem I. Franz'ın hem eşi Maria Theresia'nın ciddiyetle ilgilendiği bir alandı.[50] On beş, on altı yaşına geldiğinde Rudolf mükemmel bir piyanistti. Beethoven'la muhtemelen Lobkowitzlerin ve çevrelerindeki diğerlerinin ev sahipli-

ği yaptığı müzikli akşam toplantılarında tanışmıştı. Öyle görünüyor ki 1804'te Beethoven'ın öğrencisi oldu, böylece aralarında bestecinin hayatı boyunca devam edecek uzun ve yakın bir ilişki başladı.

Beethoven zaman zaman mektuplarında, Rudolf'la ilgili olarak sabırsızlık ifade etmiş olsa da arşidükle ilişkisinde genellikle başka hamilerine ve neredeyse herkese karşı açıkça gösterdiği tahammülsüzlükten genellikle kaçınmıştır. Beethoven'ın beste yapma dersi verdiği tek ciddi öğrencisi olan Rudolf onun öğretimi altında yirmi beşi aşkın eser tamamlamış; epilepsi, gut ve romatizmanın piyano çalmasını engellediği 1814'ten sonra da uzunca bir süre beste yapmayı sürdürmüştür. Beethoven o sıralarda soylu genç hanımlara piyano dersleri vermeyi bırakmıştı; ama Ferdinand Ries'i birkaç yıl boyunca daha öğrencisi olarak tuttu; arşidük de onunla beste derslerine uzunca bir süre daha devam etti. Beethoven'ın pedagojik sorumluluklarını ne kadar ciddiye aldığı 1809'da hazırladığı; Joseph Fux, C.P.E. Bach, Daniel Gottlob Turk, Johann Philipp Kirnberger ve Johann Albrechtsberger'in kuramsal denemelerinden yararlandığı "Thoroughbass Üzerine Malzeme" başlıklı defterden bellidir.[51]

Arşidük Rudolf değerli bir müzik kütüphanesi oluşturmuştu, tiyatroya ve operaya giderdi; alçakgönüllülüğü, kültürel ilgileri ve kişisel meselelerde insancıllığı bakımından o dönemin ve çevrenin onun kadar yetenekli olmayan aristokrat züppelerine kıyasla çok daha ciddiydi.[52] Beethoven'a özellikle 1809'da çok yardımcı oldu; mart ayında, Fransız kuşatmasından önce Prens Kinsky ve Joseph Lobkowitz'le bir araya gelerek Beethoven'ı Viyana'da tutmak, onun Jérôme Bonaparte'ın teklifini kabul edip Kappelmeister olarak Vestfalya'ya gitmesini engellemek için ona yıllık 4000 florin maaş bağlamak konusunda anlaştılar.

Beethoven'ın başka kişilere ithaf ettiğinden çok daha fazla önemli eserini Rudolf'a ithaf etmiş olması da sırf yağcılık değildir. Açıkça Rudolf'a yazılmış *Lebewohl* Sonatı ve *Missa solemnis* dışında, Dördüncü Piyano Konçertosu, "İmparator" Konçertosu, Opus 96 Keman Konçertosu, Opus 97 Trio, *Hammerklavier* Sonatı, Opus 111 Piyano Sonatı ve *Grosse Fuge* de Rudolf'un ismini taşıyordu. İlginç bir nokta bu eserlerden üçünün, *Hammerklavier*, *Grosse Fuge* ve *Missa solemnis*'in Credo'sunun kapanış füglerinin Si Bemol Majör olmasıdır; ayrıca iki konçerto dışında bu eserlerin hepsinde de açıkça kontrpuan kullanılmış

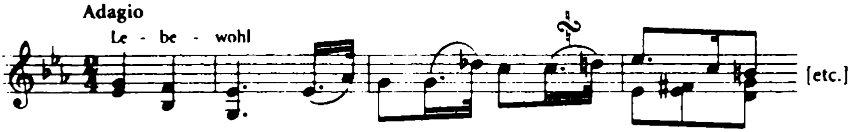
ya da en azından bir hareketlerinde tamamen fügsel pasajlara yer verilmiştir. Kontrpuanla bu haşır neşirliğin bir müzisyen olarak Rudolf'un ilgileriyle sembolik bir bağlantısı olduğu düşünülebilir.[53] Beethoven'ın hayatının son döneminin herhalde en büyük projesi olan *Missa solemnis*, Rudolf'un Mart 1820'de Moravya'da Ölmutz'da başpiskoposluğa getirilmesi üzerine planlanmıştır; fakat Beethoven eseri ancak 1822'de tamamlamış ve yeni başpiskoposa ertesi bahar sunmuştur.

Beethoven hem ciddi bir müzisyen hem de kraliyet ailesi mensubu bir öğrencisi olmasından gurur duyuyordu. Meselenin bu sosyal veçhesi, Beethoven'ın, arşidükle tanışabileceği bir çalışmaya randevu vermesine rağmen katılmaması üzerine Gleichensteien'a 1810'da yazdığı bir mektupta kendini gösterir: "Çok şey kaçırdın, benim müziğimi dinleyemediğin için değil sırf; sevimli ve yetenekli bir prensle tanışacaktın, onun dostunun dostu olarak yüksek mertebesi sana hissettirilmeyecekti."[54]

Eskizlere bir not düşülmüştür: "Yola çıkış [yani "Der Abschied," "Das Lebewohl"un üstü çizilmiştir] –4 Mayıs'ta– gönülden Majesteleri Zat-ı Âliniz için yazılmış ve size ithaf edilmiştir." Bu esere *Les Adieux* [Vedalar] de denir; çünkü Breitkopf 1810'da Almanca ve Fransızca ayrı ayrı baskılar halinde yayınlamıştır; gerçi Beethoven başlığı her iki dilde de olan tek bir basım istemişti.[55] Almanca basımda hareketlere "Das Lebewohl," "Abwesenheit" ve "Das Wiedersehen," yani "Elveda", "Yokluk" ve "Kavuşma" başlıkları verilmiştir.

Sonatın açıkça programatik niteliği, Beethoven'ın betimleyici müziğin cazibesine kapılabileceğine inanmak istemeyen bazı yirminci yüzyıl analistlerinin canını sıkmıştır. Bu yüzden "başlıkların... bugün kulağa hafif komik geldiği, Beethoven'ın bunların ciddiye alınmasını pek kastetmemiş olabileceği," söylenmiştir.[56] Gerçeklerse farklı bir hikâye anlatır; çünkü Beethoven Breitkopf'a yazdığı mektuplarda sonatın tam olarak bu başlıkları taşıyan üç hareketi olduğunu söyler ve eser için programatik olduğunu kastederek "karakteristik" bir sonat der. Hatta daha sonra yayıncıya eseri Fransızca başlıklarla yayınlama işini de vermiştir; çünkü onlara belirttiği gibi "Lebewohl," "Les Adieux"den çok farklı bir anlama gelir, "ilki içtenlikle bir tek kişiye söylenir; diğeriyse bütün bir topluluğa, bütün şehirlere".[57] Beethoven'ın eserin orijinaline heceleri ayırarak "Le-be-wohl" diye yazmış olması, eserin en azından başlangıcının dostça bir ayrılık jestinin doğrudan ifadesi olmasını istemesinin olası en kesin

Opus 81a Mi Bemol Majör Piyano Sonatı, (Das Lebewohl [Les Adieux]), başlangıç, sadece sağ el:



işaretidir. (*Pastoral* Senfoni'nin yavaş hareketinin kodasında üç kuşun isimlerini yazmasıyla arada bir paralellik vardır.) "Le-be-wohl" figürü, sonatın açılışındaki başlıca motifin ve temsil ettiği kelimenin beklenmedik bir bileşimini oluşturur; sanki örtülü bir şarkıymış gibi notaların üstüne yazılmıştır; elbette ki eserde daha fazla metin yoktur.

Yine de Beethoven'ın, bu eserin kendisinin genç arşidükle ilgili hislerini taşımasını istemiş olması, eserin olası estetik anlamını hayat hikâyesinden ileri gelen durumla sınırlı kılmaz. Dahlhaus "biyografik konu"yla "estetik konu" arasında bir ayrıma gidilmesi gerektiğini; estetik konunun oluşmasını teşvik eden özel olgusal koşullardan değil, eserin kendisinden doğduğunu ileri sürer.[58] Gerçekten de eserin başlangıcının Romantik anlamda kuvvetli bir "elveda" fikrini "temsil ettiği" korno kentetlerinin, avcıların ormanda yankılanan borularıyla ilişkili seslerin kullanılmasından bellidir; bu sesler Romantik duyarlılıklara duyulan nostaljinin işaretidir. Charles Rosen Schubert'in şarkı zinciri *Winterreise*'nin beşinci şarkısı "Der Lindenbaum"da korno kentetlerini kullanmasıyla ilgili olarak bu bağlantıya işaret etmiştir.[59] Uzaktan gelen birbirine geçmiş korno sesleri tam da Beethoven'ın ilk hareketin kodasında yarattığı etkidir; burada yüksek ve alçak perdeden iki korno çifti hızlanan yankılarla birbirlerini cevaplar (*W34).

Lirik ve Abidevi Oda Müziği

Üretken bir dönem olan 1808'de Beethoven klavyeli oda müziği dalında diğer üç klasik eserinin ilkini çıkardı: Nisan 1809'da yayınlanan Opus 69 Çello Sonatı ile 1809 yazında yayınlanan, Kontes Erdödy'ye ithaf edilmiş olan Opus 70 Piyano Trioları. Tekilliklerinden bir şey eksiltmeden, Opus 70'i oluşturan iki trionun açıkça birbiriyle tezat gösteren

bir ilişki içinde olduğunu ve bu üç eserin bir üçleme olarak okunabileceğini söyleyebiliriz. Bu eserlerde, yaylı ve klavye rollerini birbirine harmanlamanın, birbirine karşıt kılmanın, daha önce geçerli olan örüntüleri kökten değiştiren yeni biçimleri geliştirilmiştir. Üç eser de Beethoven'ın son klavyeli oda müziği eserlerinde, "Arşidük" Triosu ve Opus 96 Keman Sonatı'nda gösterdiği geniş ve rahat virtüözlüğün yolunu açmıştır.

Opus 69 Çello Sonatı

Beethoven Opus 69 La Majör Çello Sonatı'na başladığında, Opus 5 Çello Sonatları ile on keman sonatından dokuzunu geride bırakmıştı. En incelikli ve güzel oda müziği bestelerinden biri olan Opus 69 Sonatı boyunca karşımıza çıkan incelik katmanlarını şekillendirirken bu eserlerden yararlanmıştı. Opus 69'un ilk hareketinin, alçak perdeden tek başına çello tarafından çalınan açılış teması, hareketin geri kalanı boyunca genişleyip boy veren motif nüvelerini içerir (*W 35). Tonikte beşli bir aralık, La-Mi, yansıtır; daha sonra bu aralık Fa Diyez Minör'e dönüşür (Fa Diyez-Do Diyez). Aralıkların bu biçimde.birbirini izlemesi, gelişme bölümünde meyvesini verir; gelişme bölümünün başlıca ikincil anahtarları Do Diyez Minör ve Fa Diyez Minör'dür. Eserin üç hareketi mi yoksa dört hareketi mi olduğu konusunda anlaşma sağlanamamıştır. Büyük La Minör Scherzo'nun ikinci hareket olarak konumu, Opus 59 No. 1 Kuarteti'nin düzenini andırmaktadır (gerçi ölçek bakımından onun kadar geniş değildir); fakat parlak bir gelecek vaat eden tam bir Adagio olarak başlayan Mi Majör yavaş hareket sadece iki melodik çizgi sonrasında sona erer ve final bölümüne yol verir. Eserin planı "Waldstein"ı andırmaktadır; sadece final bölümüne gizemli bir giriş yerine dominantın, ilk iki harekette nispeten ihmal edilen bu anahtarın kullanılacağı büyük bir melodik fırsatla karşılaşırız. Sonat boyunca tematik genişleme ve motifsel gelişme konusunda çello ile piyano arasındaki çok çeşitli biçimler alan etkileşimler eserin en önemli yönünü oluşturur.

İlk hareketin geride kalan imzalı versiyonu (gerçekten Beethoven'a özgü bir beste yazımıdır), gelişme bölümünde çello partisi ile sağ el piyano partisi arasındaki ilişkinin tümüyle yenilendiğini yansıtır. Eserin nispeten bu son aşamalarında Beethoven'ın hareketin temel tematik içeriğinde karar kıldığını, ama enstrümanlar arasında nihai dağılıma henüz

karar vermediğini görürüz. Daha küçük ölçekteki başka birçok değişiklikle birlikte düşünüldüğünde, imzalı versiyon Beethoven'ın, bu iki enstrümanın erimleri ve perdeleri dikkate alındığında birbirine karşılık vermelerini sağlama problemiyle nasıl boğuştuğunu resmeder. Beethoven, bu eserde Opus 5 Sonatları'ndan çok daha öteye geçmiş; ilk kez geniş ölçekli bir çello sonatında iki enstrüman arasında denge ve eşitlik kurmayı başarmıştır. Tematik ve motifsel bütünlüğüyle birlikte bu özelliği Opus 69'un, Mendelssohn, Brahms ve diğerlerinin eserlerinde ortaya çıktığı biçimiyle on dokuzuncu yüzyıl çello sonatı repertuarının temelini oluşturmasının sebebidir.[60]

Opus 70 Piyano Trioları

Opus 70 piyano trioları hakkında da büyük ölçüde aynı şeyler söylenebilir: Bu eserler, türü, sonraki piyano triosu repertuarının ileri gidebileceği bir düzeye taşımıştır; hepsinden de fazla Schumann ve Brahms'ın triolarında bunu görebiliriz. Beethoven, 1808'de bunlar üzerinde çalışırken eski triolarına baktığında, Opus 1'i oluşturan üç triosuyla, Mozart ve Haydn'a karşı enerjik ve ifade gücü yüksek meydan okumalar olduklarından gurur duyabilirdi; ama Opus 1'i oluşturan eserlerin en ilerici özellikleri bile Opus 70 No. 1'le kıyaslandığında ağırbaşlıdır. Daha sonraları "Hayalet" diye anılmaya başlanan bu Re Majör trio, üç hareketten oluşan büyük bir eserdir; çok hızlı iki hareket bir Largo assai ed espressivo'yu çevreler.

İlk hareket açılış temasını tam bir birlik içinde verir; piyano keman ve çellonun doldurduğu iç oktavın üstündeki ve altındaki oktavlarda dolaşır. Alçalan dörtlülerin oluşturduğu kuvvetli örüntü; her grubun peş peşe daha yüksek başlangıç noktalarından aşağıya inmesinde bestecinin orta dönemine özgü bir ritmik motif (uzun-kısa-kısa-uzun) vardır; Beethoven Yedinci Senfoni'nin finalinde de bu motifi ikili ölçüyle kullanacaktı. Bu eserde bu motif, çelloda alternatif bir lirik temayla kontrast oluşturur; daha sonra bu iki tematik fikrin diyalektiği hareket boyunca kuvvetle, tutkuyla akar. Presto olduğu belirtilmesine rağmen ilk hareketten biraz daha rahat olan final bölümü malzemesi bakımından başından sonuna kadar hızlı ve rahat bir akış gösterir. Hızla akan yarım notalık pasajlar Sekizinci Senfoni'nin final bölümüyle bir akrabalığı olduğunu haber ve-

rir; ama Beethoven burada sadece piyano müziğinde kullandığı birkaç yarı emprovize ana yer vermiştir.

İkinci hareket, Largo, dramatik gerilimi ve atmosferik etkileriyle Beethoven'ın ikinci dönemine ait bütün yavaş hareketleri geride bırakır. Başlangıcından itibaren, yalnızca çello ve kemanla, ardından piyanoda vurulan akorlarla hareket yavaş yavaş akarken dinleyicinin hayal gücünü ele geçirir. Bu hareketin sıradışı yönleri arasında toniği olan Re Minör'den Do Majör'e doğru tuhaf bir geçiş; perdelerde ve dinamiklerde aşırılıklar; piyano partisinde ikiden fazla oktavda gezinen uzun, gölgeleyici figürasyonlar; hem yaylılarda hem piyanoda tremolalar; kapanışa yakın ani ve keskin duruşlar, esler de vardır.[61] Czerny 1842'de, bu hareketin kendisine *Hamlet*'te Hayalet'in ilk kez görünüşünü hatırlattığını yazmış; böylece eserin tamamı için geçerlilik kazanacak "Hayalet" adını ortaya atmıştır. Czerny'nin o sıralarda bilmediği bir şey vardı: Yavaş hareketin eskizlerinde, Beethoven'ın Collin'e ait bir libretto üzerine bir *Macbeth* operası planı düşünürken yazdığı, açılış niteliğinde bir Cadılar Korosu'na ait çok benzer Re Minör bazı fikirlerden parçalar vardır.[62]

"Hayalet"in ardından gelen Opus 70 No. 2 Mi Bemol Trio, şeytani olandan insani olana döner. İlginç ve özellikli dört hareketli bir eser olan bu trio, Beethoven'ın iki Allegretto hareketin ikinci ve üçüncü hareketler olarak yan yana durduğu eksiksiz tek döngüsüdür. Anahtar planı da şaşırtıcıdır: (1) Poco sostenuto (Yedinci Senfoni'nin girişindeki ibarenin aynısıdır) ilginç bir yavaş girişi olan Mi Bemol Majör bir Allegro ma non troppo; (2) Muziplik ve iyilikle dolu bir Do Majör Allegretto; (3) Valsi andıran Romantik öncesi 3/4'lük bir akışı, yaylılar ve piyanonun birbirinin yerini aldığı dört ölçülük birimlerden oluşan bir triosu (bu şekilde belirtilmemiştir) ve tonikten uzaklaşıyormuş gibi görünüp sonra hemen geri dönen muhteşem modülasyon anları olan La Bemol Majör bir Allegretto ma non troppo; (4) her iki elde de beklenmedik değişiklikler ve muzipçe dokunuşlarla dolu bir Mi Bemol Majör Allegro final.

E. T. A. Hoffmann, 1813'te yazdığı satırlarda Triolar'ın orijinalliği ve parlaklığı konusunda kendini tutamamıştı.[63] Dinleyiciyi "sonsuzluk diyarı"na taşıma yetisini övdüğü Beşinci Senfoni'ye ilişkin değerlendirmesini hatırlatan, Beethoven'ın yeteneklerine hürmetinin "üstadın her yeni eseriyle doğrulandığını" söyleyen Hoffmann, bu "harika Triolar"ın "Beethoven'ın, müziğin romantik ruhunu, ruhunun derinlerinde taşıdı-

ğını; ne kadar büyük bir içtenlikle, ne kadar derin bir kendinden geçmişlikle ["Besonnenheit"] her eseri canlandırdığını" gösterdiğini yazmıştır. Re Majör Trio'nun Hoffmann'ın büyük takdirini kazanmış olması şaşırtıcı değildir. Fakat en ilginci, kendisinin Mi Bemol Trio'ya verdiği tepkidir. Hoffmann, bu eserin ilk hareketindeki Allegro temanın kendisine ister istemez Mozart'ın aynı anahtardaki 39 numaralı senfonisini hatırlattığını söyler; gerçi ardından hemen sadece temayı kastettiğini, temanın gelişiminden bahsetmediğini, gelişmenin motiflerin parçalanması itibarıyla tümüyle Beethovenvari olduğunu ekler. Muzip ikinci hareket ona Haydn'ı hatırlatmıştır; özellikle de bazı Haydn senfonilerinin Andante bölümlerini. Her iki trionun da piyano açısından zorlukları inkâr edilemez; fakat Hoffmann Beethoven'a dalan deneyimli icracıların bu eserleri tümüyle metaforik bulacağını ileri sürer. En anlamlısı da bunun daha yüksek bir mertebeye ait bir müzik, devrin çoğu müzisyeninin erişemeyeceği bir ruha ait bir müzik olduğunda ısrar etmesidir:

> Müziği ikincil bir eğlence olarak, sıkıntıdan kurtulmak için başvurmak moda haline geldiğinden artık her şeyin hafif, eğlenceli, hoş olması gerekiyor; yani önemsiz ve derinlikten yoksun. Maalesef yeryüzünde devrin ruhuna ayak uyduran yeterince besteci var; bu yüzden yutulacak kolay lokmalar bol. Ayrıca birçok düzgün müzisyen de Beethoven'ın, hatta Mozart'ın eserlerini anlamanın zorluklarından yakınıyor; ne var ki bu onların bütünü, parçalarıyla algılayıp kavramalarına el vermeyen öznel bir embesillikten kaynaklanıyor. Onun yerine zayıf bestelerin açıklığını takdir ediyorlar.[64]

Hoffmann, Beethoven'ın trio enstrümanları için yeni fırsatlar yaratmış olmasından da bahsedebilirdi. Eserde yaylı partileri, önceki triolarda olduğundan daha zordur; özellikle çello partileri daha fazla öne çıkar ve daha geniş erimlidir. Burada kuartetlerde olduğu gibi, Beethoven'ın çelloyu özgürleştirmesi orta dönemine ait oda müziğinin en göze çarpan başarılarından biridir. Bu müziğin hem kemandan hem çellodan daha büyük bir ses dolgunluğu beklemesi piyano partisinin de daha genişlemesini beraberinde getirir: Her iki elde de yoğun akor toplulukları, pedalın çok kullanılması, yeni ve karmaşık klavye figürasyonları, piyano karşısında çellonun oktavlarda gezinmesi, ensemblenin toplamının daha ağır bir ses vermesi; bütün bunlar bu trioların, ensemblelerin ses dolgunlukları üzerine yeni düşünme biçimlerinin ürünleri olduğunu gösterir.

"Arşidük" Triosu

Opus 70'i oluşturan iki trioyla birlikte, Beethoven'ın ikinci döneminin son aşamasına gireriz. Beethoven'ın son triosu, Arşidük'ün ismini gayriresmi bir biçimde sonraki kuşaklara taşıyan eser, senfonik bir ölçekte düşünülmüştür; hatta Opus 70 çiftini oluşturan eserlerin ikisinden de uzundur. Beethoven'ın 1816'da Fa Minör bir trio yazma girişimleri birkaç eskizin ardından başarısızlığa uğramıştır. O sıralarda Beethoven'ın yaylıları ve piyanoyu harmanlamaya duyduğu ilgi, estetik öncüllerinde meydana gelen, onu başka işlere yönelten geniş kapsamlı değişimin ışığında sönük kalmıştı. Keza Opus 96 Sol Majör Keman Sonatı da herhangi bir enstrüman için yazdığı eşlikli sonatlarının sonuncusudur.

"Arşidük" Triosu, 1811 yılının ilk aylarında yazılmıştı; onu *Die Ruinen von Athen*, *König Stephan* ve sonbaharda da Yedinci Senfoni üzerindeki çalışmalar izlemişti. Trio ancak 1816'da, başka eserlerle birlikte yayınlandı. Bütün bu besteler 1815'te yayıncı Sigmund Anton Steiner'e satıldı; ama Beethoven eserlerin İngiltere'de yayınlanması haklarını saklı tuttu. Steiner belli ki 1813'te Beethoven'a bir ödemede bulunmuş; karşılığını iki yıl sonra Opus 90'ları oluşturan, aralarında Yedinci ve Sekizinci Senfoni, Opus 95 Kuarteti, Opus 96 Keman Sonatı ve bu trionun bulunduğu bu eserler topluluğunun yayın haklarının kendisine teslim edilmesiyle almıştı. Eserin günümüze ulaşan, 1815 tarihli imzalı elyazması muhtemelen yayınlanmadan önce Beethoven'ın yaptığı bazı ufak değişiklikleri de içerir; ama trio genel olarak 1811 yılının bir ürünüdür.[65]

"Arşidük" Triosu, ölçek bakımından Opus 59 No. 1 Kuarteti'yle karşılaştırılabilecek bir başka abidevi eserdir. Eserin hem ikinci hareketi olan Scherzo hem yavaş hareketi Opus 59 No. 1'inkiler gibi çok geniş ölçeklidir; Opus 69'un Adagiosu gibi yoğunlaştırılmış değildir. İlk hareketin açılışındaki solo piyano, tam vurulan akorların desteklediği büyük legatosuyla eserin tamamına soylu bir ton katar; bir yandan da ilk harekette Si Bemol Majör tonaliteyle oluşturulan temel kontrastın hareketin dominantı olmayacağını, dominantın Fa Majör değil, önce Sol sonra da Mi Bemol Majör olacağını belirler.[66] Eserde hiçbir şey serim tekrarına, dominantı üzerinden değil de yüksek Si Bemol'deki alçak kromatik triller, hemen altında Re-Mi Bemol ve Fa-Sol Bemol arasında hızlı yer değişiklikleri, sonra alçak Si Bemol-La'dan çellonun eklenmesiyle

pianissimo yaklaşılması kadar sessiz bir gizem taşımaz. Bu armonik buluttan toniğe gerçek bir dönüş yapılır; ana tema, açıkça ve sessizce öne çıkar; önce temanın dördüncü vuruşu üzerine küçük ama anlamlı bir varyant gelir, sonra da tema geri döner.

Bu karmaşık ilk hareketteki bazı maceralar arasında Beethoven'ın en uzun pizzicato bölümü (gelişme bölümünde) yer alır; bu bölüm bestecinin Opus 74 ve Opus 59 No. 1 kuartetlerinde uzun pizzicato pasajlarla yaptığı önceki denemeleri genişletir. Hareketin zirve noktası kodadır; uzun zamandır ertelenen dominant, "Apassionata"nın ilk hareketini andıran bir teknikle ısrarlı kadanslarla peş peşe belirir (*W 36).

Dördüncü Senfoni'den ve bestecinin orta dönemine ait diğer eserlerden tanıdık olan beş katmanlı Scherzo-Trio değişimiyle Scherzo, eserin ölçek bakımından en geniş bölümünü oluşturur. Burada üç üslup kontrast oluşturur: Scherzo'nun eserin açılış teması üzerine kurulmuş parlak sesleri; Si Bemol Minör bir fugato olan Trio'nun kayar gibi ilerleyen kromatik teması; Trio'nun piyanoda *fortissimo* saldıran, sonra yerini kromatik fugato temasının başlıca motifine bırakan ikinci temasının Viyana valsi üslubu. Bütün bunların ardından Re Majör yavaş hareket başka bir dünyadan geliyormuş gibi belirir. Hareketin uzun, korali andıran Andante cantabile temasını, dört uzun varyasyon ve bir koda izler. Rahat bir Allegro moderato olan final bölümü, tonikten hemen dominant altına dönüşüyle ilk hareketin açılışını hatırlatır; malzemesini geniş ölçekli bir sonat-rondo biçimiyle genişletir ve sonunda şaşırtıcı bir Presto kodayla kapanır; La Majör'de açılan koda sonra Mi Bemol Majör üzerinden ana toniğe Si Bemol Majör'e geri döner. Koda ilk hareketin bitişindekileri andıran güçlü kadanslarla eserin ayaklarını yere bastırır.

Kemancılar, "Arşidük" Triosu'ndaki kemanın çello kadar önemli bir rol oynamadığının uzun zamandır farkındadır; çello kemanla cümle cümle örtüştüğü pasajların çok ötesinde melodiyle ilgili sorumluluklar taşır. Klavye akor yazımı ve figürasyon çeşitliliği bakımından Opus 70 Trioları'na göre daha zengin ve dolu olduğundan, bu eserin ses renkleri, trio görümünde, neredeyse küçük bir orkestra topluluğunun ses rengine denktir. Bu eserin temelindeki kavrayışın soyluluğunu herkes hisseder; daha önceki klavyeli oda müziğinin, hatta Opus 70 Trioları'nın ses dünyasının ötesine geçtiğiniyse herkes fark edemez.

Opus 96 Keman Sonatı

Opus 96 Sol Majör Keman Sonatı'ysa düşünsel, lirik ve inceliklidir. 1812'de yine arşidük için yazılan bu eser Beethoven'ın Opus 30 No. 2 Keman Sonatı'ndan sonra dört hareketli ilk keman sonatıdır. Eserin nihai versiyonu 1815'te yayınlanması öncesinde yenilenmiş olabilir.[67] Tıpkı "Kreutzer" Sonatı'nın Bridgetower, sonra Kreutzer, konçertonun da Clement için yazılmış olması gibi bu sonat da bir başka parlak Fransız keman virtüözü olan Pierre Rode için yazılmıştır; Viyana'ya 1812'de gelen Rode, eserin prömiyerini aynı yılın aralık ayında Lobkowitzlerde bir akşam toplantısında arşidük için yapmıştır. Beethoven, tıpkı Mozart'ın opera şarkıcıları için aryalar bestelediği gibi, eserin icracıya uygun olmasını titizlikle gözetirdi; fakat bu örnekte, Aralık 1812'de Arşidük'e yazdığı satırlar Rode'un icrası konusunda biraz sabırsızlığa kapıldığını gösterir:

> Son hareketi bestelerken sırf dakik olmak adına gereksiz yere acele etmedim; Rode'un icrasına bakılırsa bu hareketi bestelerken daha fazla düşünmem gerekirdi diyorum. Finallerimizde hayli gürültülü pasajlarımız olmasını severiz; ama Rode bunları dikkate almıyor; bu yüzden biraz hırpalandım. Yine de salı günü her şeyin yolunda gitmesi gerekiyor.[68]

Bu eserin başlangıcının üzerine yeni romantizmin ruhu gezinir; keman ile piyano arasında kısa bir motifle alçaktan devam eden konuşma daha geniş bir bölüme dönüşür (*W 37). Schubert'in bu eseri hayranlıkla dinlediği billur gibi apaçıktır. Kemanın ve klavyenin seslendirilmesinde, etkileşimlerinin incelikli ilerleyişinde Schubert'i haber veren yönler belirir. Hatta ilk hareketteki bazı müzikal fikirler Schubert'in Mi Bemol Majör Trio'sunu haber veriyormuş gibi görünmektedir.

Opus 96'nın Beethoven'ın bütün keman sonatları içinde "en mükemmel eser" olduğunu söyleyen Carl Flesch'in anladığı gibi, lirik yüzeyin altındaki derin nitelikleri, virtüözlük olsun diye yazılmış pasajlardan kaçınması, dokusunun inceliği, ses renginin hassasiyeti yüzünden bu eserin her hareketinde çekicilik ve güzellik vardır.[69] Orta hareketler Beethoven'ın Scherzo ve yavaş hareket yöntemlerinin olgun örnekleridir. Final bölümü bir "Gassenhauer" teması (Alman hafif operalarında

bulunan 2/4'lük şamatalı bir tema tipi) üzerine bir çeşitlemedir; köken olarak "Kakadu" Varyasyonları'nın finaline benzer; ama ton değiştirirken hoş bir armonik dönüşle üçüncü tını önce Si Majör'e geçip sonra kapanırken Sol Majör'e geri döner. Varyasyonlar tema üzerinde yapılmış oyuncu değişiklikleri, temanın motif içeriğini ve bunların yanı sıra son derece süslü bir Adagio pasaj içerir. Ayrıca bu son dönemin bir işareti olarak hafifçe belirip hareketin perspektifini kökten değiştiren, sonra ana temaya dönüşü kuran fugato bir varyasyon içerir. Bunun ardından genişletilmiş bir Poco adagio, orijinal temadaki Si Majör açılımı eritir ve parlak bir kapanış hazırlar. Üslup hissi bakımından 2/4'lük bu hareketin mizah duygusu, onunla aynı anahtarda olan Opus 18 No. 2'nin finali gibi, Beethoven'ın ilk dönemine ait son hareketlerinden çok şey almıştır. Beethoven'ın daha sonraları final bölümlerinde, piyano hareketlerinde ve son dönemine doğru bazı Scherzo'larda geliştirdiği daha kompleks, ironik mizah biçimlerini de aktarır. En yakın akrabaları arasında Opus 102 No. 1 Do Majör Çello Sonatı'nın, Opus 119 No. 10 ve Opus 126 No. 2 gibi hızlı tempoda birkaç Bagatelle'in ve Opus 130'un küçük Scherzo'sunun finalleri yer alır.

15. Bölüm

Yaylı Kuartetleri

"Razumovsky" Kuartetleri

1810 civarında İtalyan bir çift, kemancı Felix Radicati ile soprano Teresa Bertinotti İngiltere'de turnedeydi. Manchester'da İngiliz müzisyen Thomas Appleby'ı ziyaret ettiler ve piyanosunda Beethoven'ın yenice yayınlanmış Opus 59 Kuarteti'nden bazı parçalar gördüler. Bir anekdota göre Radicati şöyle dedi: "Sen de bunlar var ha! Senin şu Beethoven'ın tüm dünyanın söylediği, benim de inandığım gibi müzik delisi; çünkü bunlar müzik değil. Bana bunları elyazması olarak gönderdi, ricası üzerine onun için çaldım. Ona bunların müzik olduğundan emin olup olmadığını sordum. 'Ah, onlar senin için değil, sonraki bir çağ için' dedi."[1]

Sonraki çağ çabucak geldi. Bu olaydan sadece yirmi yıl sonra, müzisyenler ve dinleyiciler bu üç kuartetin kuartet tarihinde *Eroica* ve "Waldstein"a benzer büyük bir yol ayrımı oluşturduğunu anlamaya başlamışlardı. Kuartetlerin her biri kendi içinde türün dönüşümünün somutlaşmış bir halidir; dönemin insanlarının oda müziğinin en talepkâr dalı olarak gördüğü alanda mümkün olanın alanını genişleten çalışmalardır. Ignaz von Seyfried daha 1831'de şunları yazmıştı: "Beethoven, 1806 civarında kuartet üslubuna, bu soylu türe büyük açılımlar getirme çabası içindeydi; Haydn bu türü yeniden biçimlendirmiş, daha doğrusu hiç yoktan var etmiş, Mozart evrensel dehasıyla türü daha büyük ve derin bir içerik katıp geniş bir hayal gücüne açmıştı; son olarak Beethoven da bunların üzerine ancak bunu yapmaya yazgılı birinin girişebileceği, başka biri tarafından izlenmesi zor olan bu adımları attı."[2]

Seyfried'in çizdiği bu küçük tablo kahramanlık tapınısına doğru kayar; ama içinde bir hakikat parçası da vardır. Beethoven'ın orta dönemine ait oda müziğinde devrimci bir adım varsa o da Opus 59'du. Opus 18 Kuartetleri Beethoven'ın ilk olgunluk döneminin olgunlaşmış

ürünleri olsalar da Mozart'ın son dönem kuartetlerinin, özellikle de Haydn'a ithaf edilmiş 1785 tarihli altı kuartetin gölgesinde kalmışlardır. Beethoven Opus 18'de doğrudan Haydn'ın son kuartetleriyle (1790'larda yazılmış biri hariç hepsiyle) rekabete girişmiş olsa bile Opus 18'in ilerici unsurları gelecekteki büyüklüğü somutlaştırmaktan çok haber verirler. Hiç kuşkusuz Opus 18'in en güçlü yönleri önceden yerleştirilmiş estetik normların ötesine geçmiştir: İlk hareketteki motifsel incelikler, No. 1'deki Adagio'nun retoriği; No. 3'ün yumuşak profesyonelliği; No. 4'ün Do Minör patlamaları; No. 6'nın bestelenişindeki tutumluluk bunu gösterir; bu eserin Scherzo'sundaki çılgın ritmik havadan ya da *La Malinconia*'nın armonik labirentlerinden hiç bahsetmiyorum bile. Yine de Opus 18 ile Opus 59 arasındaki uçurum, Birinci Senfoni ile Beşinci ve Altıncı senfonileri ayıran ya da "Patetik" Sonatı'nı "Apassionata"dan ayıran uçurum kadar büyüktür. Bu kategorilerin her birinde Beethoven artık başka bir dünyaya adım atmıştır.

Beethoven'a yeni kuartetleri Lobkowitz ya da Lichnowsky gibi önceki patronlarından biri değil, Viyana Sarayı'nda Rus Büyükelçisi olan Kont Andreas Kyrillovitch Razumovsky sipariş etmişti. Razumovsky zengin oda müziği fanatikleri arasında bile öne çıkıyordu. Bir Haydn hayranıydı, kuartet ensemblelerinde ikinci keman olarak çalıyordu, kuartet konserlerini mali olarak destekliyordu; 1808'de de o dönemde Viyana'da en iyi kuartet olan Schuppanzigh Kuarteti'nin himayesini Lichnowsky'den almıştı. Razumovsky daha sonraki yıllarda kendisinin hayat hikâyesini kaleme alan birine göre "Viyana'da bir prens gibi yaşıyordu; sanat ve bilimi destekliyordu; muazzam bir kütüphanesi ve başka koleksiyonları vardı; herkes ona gıpta ediyordu; bütün bunların Rusya'yla ilişkilere ne gibi yararları olduğuysa başka bir meseleydi."[3] 1788'de Kontes Thun'un kızlarından biriyle evlenen Razumovsky Viyanalı hamilerin en üst tabakasına yerleşti; 1805'ten önce de Beethoven'ı muhtemelen yakından fazla tanıyordu. Beethoven'a da bu siparişi o sıralarda vermesi iyi olmuştur; çünkü Viyana'daki sarayı 1814'te yanmış, içindekiler de harap olmuştur. Razumovsky'nin hayatının sonraki dönemine dair fazla şey bilinmez; ama öyle görünüyor ki 1820'lerde İtalya, Fransa ve İngiltere'ye seyahatlerde bulunmuş; 1826'da, Beethoven'ın son yılında da yeniden Viyana'da belirmiştir; Beethoven'ın yeğeni Karl'ın bir Sohbet Defteri'nde belirttiği üzere "artık parasızdır".[4]



Beethoven'a Opus 59'u oluşturan üç kuarteti sipariş eden, Avusturya Sarayı'ndaki Rus elçisi Kont Andreas Kyrillovitch Razumovsky. (Historisches Museum, Viyana)

Şehrin önde gelen keman virtüözü olarak Ignaz Schuppanzigh, Beethoven'ın kariyerinde uzun yıllar boyunca, 1790'lardan 1816'ya kadar, sonra 1820'lerde yer almıştır. Beethoven'ın "Milord Falstaff" adını taktığı irikıyım neşeli bir adam olan Schuppanzigh kurduğu kuarteti bazı icracı değişiklikleriyle 1816'ya kadar ayakta tutmuştu; o tarihte de Viyana Kongresi'nin getirdiği yeni diplomatik açılımlar onun kariyerini sürdürmek için Rusya'ya gitmesine neden oldu. 1823'te Viyana'ya tekrar döndüğünde Beethoven onu, "Falstafferel, lass dich sehen" ("Falstaffo, seni göresim geldi") beş sesli Presto bir kanonla karşıladı.[5] Schuppanzigh 1830'da ölünceye kadar, sadece kuartet lideri olarak değil, orkestraların ve başka ensemblelerin performanslarında da düzenli bir konser şefi olarak Viyana'nın önde gelen ve etkili kişiliklerinden biri oldu. 1800 tarihli Septet'ten 1824 tarihli Dokuzuncu Senfoni'ye kadar Beethoven'ın



Kendi ismini taşıyan birkaç yaylı keman kuartetinde başkeman olan Ignaz Schuppanzigh Beethoven'la uzun süre ahbap olmuş, onun birçok oda müziği eserini seslendirmişti. (Österreichische Galerie, Viyana)

yeni eserlerinin prömiyerlerinde çaldı; Beethoven'ın son dönem üslubunun karmaşıklıkları altından kalkamayacağı hale gelinceye dek bestecinin son kuartetlerinin birkaçının prömiyerini yaptı.

Beethoven'ın Opus 59 üzerindeki çalışması, *Leonore*'la ilgili sorunlar yüzünden kesintiye uğramıştı; bu yüzden yeni siparişe ancak 1806 baharının sonlarından aynı yılın sonbaharına kadar yoğunlaşabildi. Fa Majör ilk kuartetin imzalı versiyonunda "26 Mayıs 1806'da başlanmıştır" ibaresi yer alır; Beethoven'ın imzalı bir eserine böyle bir not düşmesi sıradışı bir olaydır. Breitkopf & Härtel'e gönderdiği mektuplara inanacak olursak No. 1'i temmuzda bitirmiş; kuartetlerin üçünü de kasımda tamamlamıştır. 1806 yılı 1807'nin başına kadar çeşitli yoğunluklarla muazzam bir üretkenlik dönemi olmuştu: Beethoven bu ku-

artetlerin ve *Leonore*'un yeniden düzenlemesinin yanı sıra, Dördüncü Piyano Konçertosu'nu, Dördüncü Senfoni'yi, Keman Konçertosu'nu ve *Coriolanus*'u muhtemelen bu sırayla tamamlamıştı.[6] Opus 59 eskizlerinden kalanlar çok ince bir bütün oluşturur; Beethoven'ın diğer kuartetlerinden kalan eskizlerden çok çok daha ince; fakat imzalı elyazmalarının üçü de günümüze ulaşmıştır. Bu imzalı orijinal elyazmaları, eserlerin 1808'de ilk kez yayınlandıkları sırayla bestelendiklerini hemen hemen kesin bir biçimde gösterir. Kuartetlerin ilk basımı, Razumovsky'nin elçilik üniformasının üzerine taktığı kurdeleler ve madalyaları taşırcasına kendisinin unvanlarının ve nişanlarının listelendiği şık bir kapak sayfasıyla süslenmişti.

Kuartetlerin anahtar seçimleri, estetik karakteri, uzunluğu ve hareket planları, bir bakıma Mozart'ın sadece altı hafta içinde yazılmış son üç senfonisini andıran bir üçleme oluşturduklarını düşündürür. Aradaki benzerlik spekülatif olmanın ötesine geçiyor olabilir. Her iki grup da üç yenilikçi eser ortaya koyar; biri majör, biri minör, sonuncusu da kontrpuansal bir finalle kapanan Do Majör bir kuartettir. Mozart'ın senfonik vasiyeti olarak Mi Bemol 39, Sol Minör 40 ve Do Majör 41. senfoniler (Jüpiter) farklı yollardan ilerler. No. 39, özellikle kuvvetli finaliyle Mozart'ın sanatçılığının Haydn'a yakın yönünün köklü bir biçimde somutlaşmış halidir. No. 40 ise Sol Minör Yaylı Kuarteti ve *Sihirli Flüt*'te Pamina'nın acı dolu aryası "Ach, ich fühl's" ["Ah Onu Hissediyorum"] ile birlikte Mozart'ın en can yakıcı anlar için seferber edebildiği üretkenliğin klasik bir ifadesidir. "Jüpiter" Senfonisi ise ilk harekette biçimsel açıklığı ve üst düzey bir zanaatkârlığı, yavaş harekette sağlam bir ifade gücünü; eserin sonunda da Mozart'ın Fux'a kadar geri giden klasik bir kontrpuansal konuyu işleyip sonat biçimi ile fügün eşsiz bir sentezini bir araya getirmesiyle on sekizinci yüzyıl sonu senfoni dünyasında üstün olana dair ideali özetler.[7]

Aynı kardeşlik bağları Opus 59 kuartetlerinde de hissedilir. Fa Majör ilk kuartet en uzun ve en yüklü olandır; hepsi de sonat biçiminde çok uzun dört hareketi olan *Eroica*'nın ölçeğinde kurulmuştur. Mi Minör No.2 son derece yoğunlaştırılmış, köşeli, Beethoven dinleyicilerinin anladığı üzere ilk dinleyişte kavraması zor bir eserdir. No. 3 ise eserin Do Majör tacıdır; Beethoven'ın çağdaşlarına göre kuartetler içinde anlaması en kolay olandır. Beethoven'ın bir eserden diğerine, arada bağlantı-

lar kurma biçimleri bulduğu ilk iki kuartette açıkça, üçüncü kuartette muhtemelen Rus temaları kullanmasından bellidir; ama anahtarlar arasındaki bağlantıları kullanma biçiminden daha da bellidir. No. 2 Mi Minör Kuartet'in finali, kendi toniği Mi Minör'de değil Do Majör'de başlayarak, uzunca bir süre boyunca da Mi Minör'e içten bir dönüş yapmayarak sonraki Do Majör eserin açılışını hazırlar.

Bu üç eser tür için yeni ve çok daha geniş bir ifade alanı açmıştır. Teknik zorlukları ve tuhaf anları sadece Radicati'yi değil, Beethoven'ın Bonn'dan tanıdığı, artık ünlü bir çellist olmuş Bernhard Romberg gibi icracıları da hayrete düşürmüş, telaşa vermiştir; Bomberg No. 1'in çello partisinde Scherzo'nun açılış cümlesinde sırf Si Bemol notasından başka çalacak bir şey göremeyince dehşete düşmüştür. Eleştirmenler de etkilenmiş, ama biraz da hayrete kapılmışlardır. Bir eleştirmen bu eserlerin "derinden düşünüldüğünü, mükemmel bir zanaatkârlık eseri olduğunu, ancak halk tarafından anlaşılabilir olmadıklarını; belki Do Majör kuartetin üçüncü hareketinin bir istisna olabileceğini" yazmıştır. 1821'de Mi Minör Kuartet "önemli, fakat... popüler olmayan... tuhaf," bir eser olarak tanımlanıyordu.[8]

Rus melodileri kuartetlerin özel karakterine dair başka işaretlerdir; çünkü Beethoven daha önceki enstrümantal eserlerinde varyasyonlar için kullandığı temalar dışında tanınabilir halk ezgileri ya da ulusal ezgiler kullanmamıştır; varyasyonlarda kullandığı halk ezgileri de enderdir. Beethoven hayatı boyunca ciddi herhangi bir müzisyenin olacağı gibi halk müziğinin farkında olmuştu; bir ara halk şarkıları ve ulusal şarkılar yayınlayan Edinburgh'dan George Thomson ile yazışması da bu kuartetler üzerinde çalışmaya başlamasından bir süre önce başlamıştı. Yine de Beethoven on yıl sonra, 1816'da folk müziğe geri dönecek, Thomson'ın İskoç ve İrlanda ezgilerinin yanı sıra Polonya, Portekiz, Rus, İsveç, İsviçre ağzı, İspanyol ve İtalyan ezgileri için düzenlemeler yapması ricasını yerine getirecekti.[9]

Beethoven "Razumovsky" Kuartetleri için Ivan Prach'ın yayına hazırladığı, St. Petersburg'da 1790'da yayınlanan Rus folk ezgileri koleksiyonuna dönecekti.[10] Beethoven'da bu koleksiyonun bir kopyası vardı; bellidir ki bu kopya bu eserlerde kullandığı iki melodinin kaynağı olmuştur. İlk melodi, Opus 59 No. 1 Fa Majör Kuartet'in finalindeki ana temadır; Rusça versiyonda minör bir anahtarda, Molto andante ol-

duğu belirtilen bu melodi, bir askerin savaştan dönüşü sonrasında tuttuğu yastır (Beethoven'ın tanıdığı bir Rus var mıydı, şarkının metninin ne anlama geldiğini biliyor muydu bilmiyoruz) (*W38). İkincisi ise No. 2'nin Scherzo'sunun Triosu'nda beliren ünlü ulusal ezgi "Cennetteki Tanrı'ya Şükürler Olsun"dur; Musorgsky bu ezgiyi daha sonra *Boris Godunov*'un taç giyme sahnesinde kullanmıştır. Üçüncü kuartetin yavaş hareketinin Rus kökenli olması mümkündür; en azından bir Rus havası vardır ve Musorgsky de bu hareket için bir piyano transkripsiyonu yapmaya değer olduğunu düşünmüştür.[11]

Halk ezgileri gerçekten de öne çıkarılmıştır. Beethoven Re Minör/Fa Majör temayı No. 1'in son hareketine saklayarak "Theme Russe"e (orijinal yazımda böyle belirtilmiştir) açıkça önemli bir yer vermiştir; bunu final olarak kullanma kararı da kuartetin tamamı için bestelemenin başlangıç noktası olmuş olabilir. Böyleyse, geniş kapsamlı besteleme usulü *Eroica*'nın bestelenme biçimine benzeyecektir; *Eroica*'da başka bir yerden alınmış (kendisine ait bir temadır) bir tema üzerine yazılmış son hareket bir bütün olarak eserin kavramsal başlangıç noktası olmuştur. Gerçekten de Theme russe'ün 1 ve 3. hareketin ilk temalarıyla güçlü ilişkileri vardır; Beethoven'ın önce bu temaları geliştirip, ardından Prach koleksiyonunu alıp motifsel olarak onlarla ilişkili bir tema bulacak kadar şanslı olması ihtimal dışı görünmektedir. Öte yandan, Mi Minör Kuartet söz konusu olduğunda Beethoven yurtsever Rus koronasyon ilahisini kullanacaksa, üçlü ölçülü bir bağlamda kullanması gerekiyordu; bu yüzden de eserin gelişimi ona bunu Scherzo hareket dışında başka bir yerde gerçekleştirme seçeneği bırakmamıştır.

Opus 59, 1 Numaralı Kuartet

Eroica gibi, Opus 59 No. 1 de görülmemiş ölçekte bir müzikal evrende geniş boyutlara açılır; bu genişleme, gelişmek için bu geniş uzay-zamana ihtiyaç duyan biçimsel yeniliklerle birleşir. Açılış teması çelloyla alçak perdeden verilir; onun üstünde ikinci keman ve viyola ritim tutan armonik bir destek verir. Böyle bir başlangıç, perdeyle ilgili beklentilerin yenilikçi bir biçimde tersine çevrilmesinin ötesine geçer:[12] Beethoven'ın hareketin tamamı boyunca perde kullanımını araştıracağını ve dramatize edeceğini haber verir; bunu hem açılış temasında hem hareket boyun-



Beethoven'ın, Opus 59 No. 1 Fa Majör Kuarteti'nin imzalı elyazmasının ilk sayfası; bazı kısaltmalar ve düzeltmeler görülüyor. (Staatsbibliothek, Berlin)

ca yaparak ilerler. Böylece bütün bir açılış paragrafı, toniğin armonik olarak istikrarsız bir biçimi üzerine yazılmış oktav genişliğindeki açılış melodisinin üzerine yavaş yavaş çıkarak dört oktavlı ilk zirvesine ulaşır; hareketin tamamının perdelerin zirveye çıkmalarının, ertelenmelerinin, nihayet gelmelerinin hazırlığı etrafında uzaklara uzanan bir biçimde örgütlendiğini haber verir. Beethoven serimin olağan tekrarını es geçerek ilk hareketin nihayet gelecek olan ana zirveye, başka bir deyişle ana temanın en yüksek perdede ilk kez belireceği ana hazırlamıştır; o an ancak kodada gelir (*W 39).

Bu perde stratejisi *Eroica*'nın ilk hareketini andırır; sadece orada uzun erimli bağlantılar aşağıya doğru inen, kodaya varıncaya kadar dominant yedinci notaya inmeye yanaşmayan figürün gelişinden yararlanır. Burada çok daha açık ve duyulabilir bir biçimde, armonik olarak

kararlı varlığı kodaya kadar ertelenen geçiş teması değil, ana temanın kendisidir. Beethoven kuartet hareketini serimin beklenen tekrarını es geçecek şekilde titizlikle planladıysa da sonraki bir aşamada hareketi gelişme bölümü ve serim tekrarının tamamının tekrarını yerleştirerek biraz daha genişletmeyi düşünmüştür. Hatta eserin imzalı elyazmasında bu tekrarı işaretlemiş ve gelişme bölümüne dönüşü yumuşatmak için kısa bir geçiş bölümü de koymuştur; ama sonra eserin yayınlanması öncesinde bütün bu tekrarı çıkarmıştır. Çıkarılan bu tekrar bölümü, ana temanın, yüksek perdede zirveye çıktığı versiyonu öncesinde alçak perdeden üç kez yerine beş kez tekrarlanmasını sağlayarak hareketin dinamik "çözümü"nü oluşturan koda pasajını yoğunlaştıracaktı. Fakat bu plan aynı zamanda hareketi çok uzun ve hantal hale getirecekti; gelişme bölümünün tamamının tekrarı fugato bölümünün iki sunumunu da içerecekti. Tekrar bölümünü çıkararak hareketin oranlarının onarılması sonrasında bile ilk hareket o zamana kadar yazılmış en uzun kuartet ilk hareketi olarak kalmıştır.[13]

Bu ilk hareket olduğu haliyle bir genişlik, hayal gücüne dayalı bir tasarım abidesidir; birinci temanın bütün motifleri geniş ve ilginç bir armonik açılımı ince ince işlemeye uygun unsurlar üretir. Kolayca beliren tematik örüntüler serim bölümünde birbiriyle ilişkili unsurlardan bir ağ yaratır; serim bölümüne sadece dörtlük notalardan sekizlik notalara, üçlü figürlere geçişlerle ritmik yoğunluğun artışı değil, yükseğe karşı alçak karara ulaşmamış antifonal dominant akorlar ortaya koyan egzotik bir cümlenin gelişi de damgasını vurur; bu figür akışı kırıp daha sonra onaylanmayı talep eden tuhaf bir perspektif ileri sürer.[14] Bu onayı, yoğunlaşmış biçimde yeniden belirdikleri gelişme bölümünde alırlar; bu belirmeleriyle yabancı bir armonik diyara doğru uzun bir gezinti hazırlığına girerler, sonra serim tekrarında yeniden belirirler.[15] Bu antifonal akorlar, daha büyük terimlerle hareketin bütün yapısına hükmeden keskin perde kontrastlarını kısa bir cümlenin içine sıkıştırırlar.[16]

Aşırı uçların buna çok benzer bir biçimde bütünleşmesine Scherzo'da (Scherzo diye belirtilmemiştir, ama kesinlikle bir Scherzo'dur) da rastlanır; bu bölüm biçimsel olarak Beethoven'ın o zamana kadar yazdığı en ilginç bölümdür. Bu, Scherzo-Trio-Scherzo şeklinde bildik bir Scherzo ya da bu şemanın beş kat daha büyütülmüş hali değildir; upuzun, büyük bir dinamizmi olan sonat biçimli dramatik bir Scherzo'dur; hepsi

tek harekette toplanmıştır.[17] Tıpkı ilk hareket gibi o da çelloda dört ölçülük bir cümleyle, Romberg'in kâbusuyla başlar; bu cümle, ritmik profili hareket için malzeme üretecek kadar güçlü olan nüve halindeki bir motifin tekrarlarından oluşur. Bu cümleden ve onu izleyen, kontrast oluşturan ikinci keman cümlesinden ilerilerde kontrast oluşturan temalarlarla karmaşık bir armonik şema geliştiren Scherzo'nun temel unsurları gelir. Hareket uzun olduğundan Beethoven gelişme ve serim tekrarı bölümlerinin de geniş bir tekrarına yer vermeyi düşünmüştür; ama yine bu plan da imzalı versiyonda sonraki bir aşamada bir kenara bırakılmıştır.[18] Beethoven'ın hareketin nihai biçiminde geride bıraktıkları, o zamana kadar yazdığı en incelikli Scherzo olarak öne çıkar; hayret verici bir enerjiyi ve zanaatkârlığın oyuncu inceliğini birleştiren bir harekettir.

Yavaş hareket trajediyi beraberinde getirir: Adagio molto e mesto olarak belirtilen temposundaki *mesto* ("yaslı") kelimesi bize çok şey anlatır; hareket bu ender rastlanan terimin anlamını belagatle ete kemiğe büründürür. İfade gücü yüksek, uzun bir hareket olan bu hareket Fa Minör gamın yedinci notasının iki biçimi, Mi ve Mi Diyez üzerinde oynar. Sonat biçiminde kurulmuş olup Beethoven'ın *Eroica*'daki cenaze marşından beri yazdığı en uzun ve karmaşık yavaş harekettir. İfade gücü çok kuvvetli olan tematik malzeme trajedi hissini ilk olarak birinci kemanda ve çelloda duyurur; Fa Minör tonalitesinin ve ölüm çağrışımlarını almış olabileceği Florestan'ın zindanının dünyası dışında bir eşi yoktur. Bu durumda kodanın getirdiği kurtuluş hissi daha bir önem kazanır; koda birinci temayı güçlendirilmiş bir biçimde getirir; tema önce iki keman partisine yakın bir benzerlikle, sonra oktavlarda, alt yaylıların verdiği arpejli ritmik destekle işlenmiştir. Koda, biraz birinci hareketin zirve noktasına paralel bir biçimde birinci temayı yüksek perdede zirve noktasına taşır. Bu dram son bulduğunda birinci keman yedi ölçülük inleyen bir kadansa başlar; bu parti Adagio'yu duygusal olarak final bölümünün getirdiği büyük değişim için yeni bir hazırlık aşamasına taşır.

Birinci kemanda ısrarlı bir trille çelloda "Theme russe" final bölümünü başlatır; bu bölüm de yine geniş ölçekli, enerjik bir başka harekettir; hatırı sayılır büyüklükte bir gelişme bölümü ve ensemble dokularını kullanan uzun bir kodası olan bir finaldir. Diğer hareketlerin genişliğine kolayca ayak uyduran bu hareket bütünün ayaklarını yere bastıran kuvvetli jestlerle son bulur. Bu bestenin, on dokuzuncu yüzyılın geri kalanı

boyunca kuartet bestecileri için başlıca modeli oluşturmasına şaşmamak gerek; Schumann, Mendelssohn, Brahms bu eserin kuartet yazımında yeni bir dünyanın kapılarını açtığını anlamıştı; Cosima Wagner'in Bayreuth günlükleri de Wagner'in son yıllarında bu eseri yakın bir ilgiyle dinlediğini aktarır.

Opus 59, 2 Numaralı Kuartet

Opus 59 No. 1'in engin açıklığının ardından, Mi Minör No. 2 ele geçmez ve gizemli bir harekettir. Tonal planı No. 1'in neredeyse tam tersidir; yavaş hareket tonik majörde, diğer bütün hareketlerse tonik minördedir. Mi Minör o dönemde tonal sistemde kasvetli ve uzak bir anahtardı. 1770'lerde "Sturm und Drang" çerçevesinde, Haydn'ın bu anahtarı Senfoni No. 44'te, yani "Yas" Senfonisi'nde kullanmasıyla ağırlık kazanmaya başladı. Mozart'ta da Mi Minör'e başlıca anahtar olarak aynı derecede ender rastlanır; Paris için 1778'de yazılmış, tuhaf bir güzelliği olan K. 304 Keman Sonatı'nda belirir bu anahtar. Beethoven da bu anahtara mesafeli durur; sadece bu kuartette ve 1814 tarihli Opus 90 Piyano Sonatı'nda başlıca tonik olarak kullanmıştır. Mi Minör orta hareketler Opus 14 No. 1 Mi Majör Piyano Sonatı'nın açık Allegrettosu ile Dördüncü Piyano Konçertosu'nun dramatik Andantesidir.

Opus 59 No. 2 iki akorlu *forte* bir jestle açılır; bu jesti sessizlik izler. Sonra birinci "tema" kısa bir cümleyle sessizliği kırar; o da durur ve yerini sessizliğe bırakır. Sonra Mi Minör açılış cümlesi yarım adım yukarıda Fa Majör'de tekrarlanır (burası Apassionata'nın açılışını hatırlatır); sonra yine bir sessizlik olur! Yeni bir fikir akışı gelir; daha önceki figürler incelikle işlenir, yeni figürler hızla akan on altılık notalarla dökülür, nihayetinde iki notalı temel akor jesti kararsız armonilerle tekrarlanır; sonra bir daha sessizlik olur! Motiflerin ve figürlerin anlamlı sessizliklerle birlikte böyle kesintili bir biçimde kuvvetle birbirinin ardı sıra gelmesi Fa Majör Kuartet'in yumuşak, iyi şekillendirilmiş melodik çizgiselliğine kontrast oluşturur; Opus 59 No. 2'nin sonraki kuartetleri haber verme biçimlerinden biridir bu. Beethoven'ın son kuarteti Opus 135 gibi bu kuartet de üst düzey bir motifsel yoğunlukla başlar ve sonra bu yoğunluğu daha üst düzeylere taşır; karara varma anları uzun süreler boyunca uzakta tutulur.

Mi Majör Adagio yavaş ilerleyen, kısa aralıklı, birçok yorumcunun "ilahi benzeri" terimini geliştirmesine yol açan simetrik tipte dengeli bir melodiyi alıp genişleterek sonat biçiminde bir hareket haline getirir (*W 40a). Yüzeyde en baştan itibaren incelikler dolanır; tıpkı melodinin kontrast oluşturan ikinci cümlesinin, ilk cümleye geri dönüş olması beklenirken kontrast oluşturan yeni bir temanın gelişini hazırlayan, gam üzerinde ilerleyen, uzatmalı yeni bir figür içinde çözülmesi gibi.[19] Başka bir deyişle geniş ölçekli ilk melodik paragrafın görünürdeki simetrisi kırılır, biçimi genişletir ve yeni bir malzemeye doğru uzanır. Aynı şey serim tekrarı bölümünde de olur. Nihayetinde karara ulaşma anı bekleyebileceğimiz gibi güzel koda bölümünde gelir; burada çelloda uzatılan Mi üzerinde alçaktan akan üçlü figürler kadanslı bir kapanış hissini onarır. Son olarak tam sona doğru çellodaki dönüş figürü "ilahi" melodisinin açılışını yankılar (*W 40b).

Scherzo birinci hareketin bazı kısımlarının aralıklı ve ritmik ince ince işlenişini yeniler; aynı zamanda ilk hareketi açan ağır Mi Minör/Fa Majör kontrastını yeni bir biçimde kullanır. Scherzo'nun senkoplanmış yoğunluğunun üstüne Trio'nun Rus teması sağlam bir Mi Majör'e dönüşü hoş karşılar. Beethoven bunun ardından bu temanın kontrpuansal olarak ele alınmaya yatkınlığını gösterir; sanki klavyede en iyi fugato tarzı içinde tema üzerinde emprovizasyon yapıyor gibidir. (Basit bir tema üzerindeki bu kontrpuansal icat onun, Beşinci Senfoni'nin Scherzo'sunda Do Majör Trio'yu ele alış biçimini haber verir; burada fugato tonik minördeki hayaletlerle dolu, derinden gizemli Scherzo'yla kontrast oluşturan güçlü bir kopuşu canlandırır.)

Final bölümü Presto'sunu Do Majör'de verir; beklenen toniği açıkça reddeder; bu Do Majör armoniyle Mi Minör'ün dominantı arasında gidip gelir, ama hareketin ana anahtarı olarak Mi Minör'de sağlam bir biçimde karar kılması ancak elli ölçü sonra gerçekleşir! Schoenberg'e göre bu açılış "dalgalanan tonalite"nin klasik bir örneğidir.[20] Bu kadar güçlü bir muğlaklığın, geleneksel olarak ana toniğin yeniden onaylanmasının yeri olan final bölümünü başlatması, bu eserin somutlaştırdığı deneysel vizyonun işaretlerinden yalnızca biridir. Do Majör/Mi Minör kontrastı final bölümünün son sayfasına kadar ısrarla devam eder; burada yerini son perorasyona, kodanın kapanış bölümünün çok daha hızlı kısmına ("Piu presto" olduğu belirtilmiştir) bırakır. Burada niha-

yet Mi Minör tonal rakibini kovar ve enerjik bir biçimde, *fortissimo* son akorlara doğru ilerler.[21]

Opus 59, 3 Numaralı Kuartet

Opus 59 halkası belli ki 1 ve 2 numaralı kuartetlerin yarattığı gerilimi kısmen hafifletmek amacıyla tasarlanmış Do Majör Kuartet'le kapanır. Halkanın tamamının, bazı yorumculara ilk bakışta "kopuk" görünen tasarımı, ilk iki eserin yeniliklerinin ardından Beethoven'ın kısmen Mozart'ı hatırlatan daha küçültülmüş bir çerçeve aradığını düşündürür.[22] Aklında bazı örnekler var idiyse, muhtemelen bunların ikisinden biri, daha önce gördüğümüz gibi yıllardır üzerine düşündüğü Mozart'ın Do Majör Kuarteti K. 465'ti ("Dissonant"), diğeriyse özellikle kontrpuansal finaliyle "Jüpiter" Senfonisi'ydi. Bu kuartetle K. 465 arasında bir ilişki olduğuna dair işaretler Beethoven'ın gizemli ve armonik olarak muğlak giriş bölümünde belirir; bu bölümü ilk hareketin kararlı ve açık Do Majör Allegro'su izler; Allegro'nun bazı figürasyon örüntüleri de K. 465'i hatırlatır.[23] Bu eserin "klasikleşmiş" yönüne dair bazı emareler üçüncü harekette, "Grazioso" olduğu belirtilmiş, Beethoven'ın aslında eskizlerini birkaç yıl önce hazırlamış olduğu Do Majör bir "Menuet"te de bulunur. Öte yandan Andante egzotik bir biçimde La Minör bir hava tutturur ve geriye bakılarak yapılan yorumları pek desteklemez. Eserin son hareketi, Beethoven'ın en enerjik fugato-cum-sonat biçimindeki finali de öyle; bu hareket neredeyse daimi bir hareket makinesidir, heyecan uyandırmaması imkânsız –hep de heyecan uyandırmış– teknik bir gövde gösterisidir.

Beethoven'ın bu eser için yaptığı planlar bestelenme sırasında bazı çarpıcı değişikliklerden geçmişti. Bir noktada La Minör yavaş hareketin 2/4'lük bir teması olması istenmişti; bu tema kuartetten çıkarılmasının ardından beş yıl sonra Yedinci Senfoni'nin yavaş hareket teması olarak yeniden su yüzüne çıktı.[24] Menuetin eskizleri ilk Do Majör'de değil Fa Majör'de hazırlanmıştı, Re Bemol Majör bir Triosu vardı.[25] Beethoven kuartet için Do Minör bir son hareket olasılığını da değerlendirmiş; ama sonra Do Majör finalin somutlaştırdığı manik enerjiyi serbest bırakmaya karar vermişti.[26] İlk hareket için aklına gelen fikirlerin en azından biri doğrudan Mozart'ın Klarnet Kenteti'ne uzanan bir tema içeriyordu (*W 41).[27]

Fakat Beethoven Do Majör Kuartet'i tasarlarken ne kadar geleneksel kafalı olursa olsun, eserin ne kadar fazla detayı Mozart'ı ya da Haydn'ı andırırsa andırsın, bu kuartetin kendisine eşlik eden diğer kuartetlerle birlikte aynı modern sanat evrenine ait olduğuna dair açık işaretler vardır. Böyle bir emare yavaş harekette belirir. Yavaş hareketin genel olarak Mozart'ın K. 465'in girişindeki geniş, yoğun kromatik çizgilerle benzerliği olsa da aslında bu hareket, Beethoven'ın 1805-6 döneminde, bu kuartetler üzerindeki ana çalışması öncesinde yazdığı Florestan'ın zindan sahnesinin Fa Minör girişinde karşımıza çıkan armonik kaynaklardan daha yakın bir yararlanma ilişkisi içindedir. İkisinin dinamikleri, havaları, tabii ki orkestrasyonları ve dramatik amaçları farklıdır; ama Beethoven'ın kuartetin girişinde stratejik bir biçimde üç farklı eksiltilmiş yedili akoru sırayla kullanması[28] kuartetin açılış bölümünün çerçevesini benzer armonilerin uzun Florestan girişini örgütlemesine çok benzer bir biçimde kuartetin açılış bölümünün çerçevesini örgütler. Aynı zamanda kuartetin girişindeki "gezinen" çizgiler ikinci ve üçüncü *Leonore* uvertürlerini başlatan gizemli hedeflere yönelen, yavaşça alçalan hareketleri anımsatır. Bu ilk hareketin modernliğini en anlamlı bir biçimde ortaya koyan şeyse Beethoven'ın birbirine bitişik üç eksiltilmiş yedili armoninin armonik açılımları son derece orijinal bir biçimde bestelemiş olmasıdır; bu yediliiler ilk Allegro'nun gelişme bölümünde, sonra da serim tekrarına doğru giden önemli geçiş ölçülerinde yer alır.[29]

"Arp" Kuarteti ve "Quartetto Serioso"

Abidevi bir eser olan Opus 59 ile sonraki yıllara ait kuartetler arasında iki kuartet yer alır: Sonradan "Arp" Kuarteti adını alan Mi Bemol Majör Opus 74 ile Beethoven'ın kendisinin "Quartetto Serioso" ibaresini koyduğu Fa Minör Opus 95. Mi Bemol Kuartet "İmparator" Konçertosu ve *Lebewohl* Piyano Sonatı'yla birlikte 1809 yazından kalmadır; bu eserlerin ikisinin de Mi Bemol olduğuna dikkat çekilebilir. 1810'a gelindiğinde Beethoven Opus 95'i tamamlamıştı; eser "dostu Ludwig van Beethoven"dan Nikolaus Zmeskall von Domanovecz'e bir ithafla 1816'da Steiner tarafından basılmıştır.[30] Bu ithafın özel niteliği, eserin karakteriyle iyi uyuşur; derin bir ifade gücüne sahip, sıkı bir yoğunluk

gösteren araştırıcı bir denemedir. Beethoven bir dönem bu eserin "küçük bir erbap çevresi için yazıldığı, asla halka açık olarak icra edilemeyeceği" inancındaydı.[31] Beethoven'ın, 1809-10 döneminde, genellikle Zmeskall'ın evinde düzenlenen, Schuppanzigh ve Anton Kraft'ın icracı olarak katıldığı özel oda müziği toplantılarında vakit geçirmişliği vardı. 1809'dan kalan bir eskiz defteri "her hafta bir kuartet" ibaresini taşır; ayrıca asla somutlaştırılmamış Do Majör bir kuartet için en azından bir fikir içerir.

Opus 74'ün daha ciddi Beethoven'dan sapan hafif ve neşeli bir eser olduğu fikri, daha hatalısı olamayacak bir klişedir. Bu izlenim eserin ilk hareketinin yumuşak ve görünürde şeffaf niteliğinden; takma adına ilham kaynağı olan, keman tellerinin çekildiği uzun pasajlardan; alçaktan gelişen Allegretto finalinden kaynaklanır. Fakat aynı izlenim eserin tutkulu Adagiosu ya da sert ve dinamik Scherzo'su karşısında zar zor ayakta durur. Eserin bu iç hareketleri Beethoven'ın orta dönem evreninin aşırı uçlarında durur; ilk ve son hareket ise bu uçları üst düzey bir hayal gücü ve incelikle çevreler. Eser aynı anahtarda daha önceki iki kuartetin anılarını canlandırır: Mozart'ın yol açıcı 1785 tarihli K. 428'i ile Haydn'ın 1797 tarihli Opus 76 No. 6'sı. Haydn'ın Mi Bemol başyapıtı, Beethoven'ın Opus 74'ün finalini yazarken pekâlâ düşünmüş olabileceği bir varyasyon ilk hareketiyle açılır. (Tıpkı yavaş bir hareket olarak Haydn'ın Si Majör Fantezisi'nin bir yıl önce Beethoven'ın Opus 77 Fantezisi'ni etkilemiş olabileceği gibi.) Bu kuartette Beethoven'ın Scherzo'nun triosunu kontrpuansal olarak ele alışı, yine tıpkı Opus 59 No. 2'de olduğu gibi, 1809'daki eskiz defterinin gerçekten de akla getirdiği gibi o dönemde kuramsal çalışmalara duyduğu ilgiyi yansıtıyor olabilir.

Opus 74'ün tonal planı, ortadaki iki hareketin ikisinin de tonik, Mi Bemol Majör dışındaki anahtarlarda olması nedeniyle sıradışıdır. Yavaş hareket La Bemol Majör'de ifade gücü yüksek ve dokunaklı bir yavaş harekettir; Scherzo ise Do Minör'dür ve Do Majör bir triosu vardır. Beethoven dört hareketli bir eser için böyle bir tonal planı o döneme ait sadece bir eserde, Opus 70 No. 2 Piyano Triosu'nda kullanmıştır; bu eserde Mi Bemol Majör birinci ve son hareketler Do Majör bir ikinci hareket ile La Bemol bir Allegretto'yu çevreler. Opus 74'te anahtar ilişkilerine en geniş yapısal düzeyde bol rastlanır; birinci harekette gelişme bölümünde Do Majör'de daha fazla keşfe çıkılmasına şaşırmayız.

Giriş bölümünün Allegro'yu zengin bir hayal gücüyle hazırladığı ilk hareket, hareketin içine stratejik bir biçimde yerleştirilmiş "arp" pasajlarıyla dikkat çekicidir. Burada Beethoven yaylılara özgü bir ses rengi olarak pizzicatonun potansiyelini kullanır. Pizzicato'yu Opus 59 Kuartetleri'nde yoğun bir biçimde, uzaklara giden perdelerde kullanmaya başlamıştı; hepsinden de önce No. 1 ve 3'ün çello partilerinde; sonra "Arşidük" Triosu'nda da bunu yine yapacaktı; ama Opus 74'te pizzicato görülmemiş bir önem kazanır. Haydn'da, Mozart'ta, Beethoven'ın ilk kuartetlerinde tellerin çekilmesi, ya yavaş hareketlerin son kadanslarında ya da eşlikçi çalgılarda tellerin çekildiği figürlerin istendiği özel hareketlerde zaman zaman yaratılmak istenen kontrastlara ayrılmıştı; oysa burada temel bir ses rengi haline gelir. Serimde ilk tematik paragrafın tamamlanmasından hemen sonra beliren pizzicato, yayla çalınan sekizlik notalara karşılık tellerin çekilmesiyle çalınan dörtlük notalarla özel bir ses rengi kısmı oluşturur. Gelişme bölümünde bu pasaj yeniden belirerek serim tekrarına geri dönüşü oluşturur; bu kez basılan akorlara karşılır dörtlük notalar çekilerek çalınır. Serim tekrarı bölümünde orijinal versiyon hafifçe yeni bir kılıkta yeniden belirir.

Eserin koda bölümü zirve noktasını oluşturur; birinci keman birden, Beethoven kuartetlerinde karşımıza çıkan en uzun ve ayrıntılı kadansa doğru akmaya başladığında yer değiştiren pizzicato dörtlük notalar bu sefer dört vuruşu doldurur. Başta alçak kemanlar birinci kemancıyı ensembleye geri getirmeye çalışırmış gibi ikinci keman ve viyolada birinci temanın ilk cümlesine geri döner, bu arada çello telleri çekmeye devam eder; sonra bu ısrarcı teklife çello da katılır, temanın sesi yükselip *fortissimo* bir kadansa dönüşür ve nihayetinde tonikteki bölümü kapatır ve artık hepsi de *arco* olmuş (yayla çalınan) son tonik akorlara giden yolu gösterir.

Beethoven'ın o zamana kadar yazdığı kuartetler içinde Opus 95 en sıkı biçimde yoğunlaştırılmış ve en yakından tartışılmış eser olmuştu. Trajik duyguları ifade eden bir anahtar olan Fa Minör sadece Beethoven'da değil, iki büyük halefi ve takipçisinde de her zaman güçlü bir duygusal tepki uyandırmıştır. Schubert'in piyanoda dört el için yazdığı derinden etkileyici eseri Fantezi D. 940'a bakalım; eser anahtarları tuhaf bir biçimde yan yana getirmesiyle Opus 95'ten etkilendiğine dair bazı işaretler gösterir. (Schubert'in eserinde Fa Minör bağlamda Fa Diyez Minör ve Re Majör iç hareketler vardır; bunlar pekâlâ Beethoven'ın

bu kuartette yavaş hareket için Re Majör'ü tercih etmiş olmasından kaynaklanmış olabilir.) Sonraki örnekler on dokuzuncu yüzyıla doğru ilerler. Beethoven'ın kendisinde, Fa Minör'ün ana anahtar olarak sadece piyano sonatlarında, ilk olarak No. 1'de, sonra da daha gelişmiş bir eser olan "Appassionata"da kullanıldığını görürüz. Başka yerlerde Beethoven bu anahtarı sadece Florestan'ın zindan sahnesinde, Opus 59 No. 1'in yavaş hareketinde, *Pastoral* Senfoni'de "Fırtına" bölümünde ve *Egmont* Uvertürü'nde tonik için seçmiştir. Bu kuartetin ardından bu anahtarda başka bir eser yazmamış olması, daha sonraki döngüsel bir eserinin tek Fa Minör iç hareketinin No. 31 La Bemol Majör Piyano Sonatı'nın Scherzo'su olması biraz şaşırtıcıdır. Sonraki eserlerinin, özellikle de son kuartetlerinin tonal bakımdan ve ifade gücü açısından erimi orta dönemli eserlerinin üzerinde hâlâ gezinmekte olan klasik anahtar ilişkilerinin çok ötesine geçer.

Kısa açılış konusu *Eroica*'nın açılış konusu gibi aynı ölçek adımlarıyla özetlenmiştir: 1-3-1-5-1. Fakat aralıklar iki minör ölçek biçiminin peş peşe kullanılmasıyla doldurulmuştur (*W 42). Böylece melodi 1'den 5'e doğru, alçalmış 7'den ve alçalmış 6'dan geçerek iner ve sonra 5'ten 1'e, yükselmiş 7'den ve yükselmiş 6'dan geçerek çıkar. Baştaki bu muğlaklık, ikinci ölçek adımıyla, yani Sol'le ilgili olarak alınan tonal çağrışımlar kurar; açılış konusu Sol Bemol'de, yani alçalmış 2'de yeniden belirir, böylece bu ses yeni bir lokal tonikmiş gibi ele alınır, sonra birden çelloda bir Sol Diyez yoluyla Fa Minör toniğine döner.

Buradan itibaren açılışta dört tane on altılık nota ve vurgusuz tempodan oluşan ritmik hücre –1-2-3-2-1 perde sesleriyle– hareketin temel figürü olarak geçerli olur; hareket boyunca kurulan gerilim bir daha bırakılmaz. Cümleler sıklıkla asimetrik ve anidir; küçük bir motif grubunun yakın, ısrarlı gelişimine odaklanılmasıyla birlikte cümlelerin ilişkilerinde basit bir sıralamanın bulunmadığı görülür. Bu yüksek yoğunluk söylemi rahatlatıp, başlıca tematik birimler arasında boşluklar tanımlayabilecek geçiş pasajlarına pek az yer bırakır ya da hiç bırakmaz. Serim tekrarlanmaz.[32] Beethoven onun yerine kısa gelişme bölümüne döner; bu bölüm ciddi bir biçimde kısaltılmış serim tekrarına çıkar. Her yerde yoğunlaştırma hüküm sürer: Gelişme bölümünün tamamı eserin tamamının sadece yüzde 14'ünü kapsar; güçlü bir duygusallığı olan serim tekrarı ve koda da bu yoğunluğu sonuna kadar devam ettirir (*W 43).

Bunun tersine Re Majör Allegretto yavaş hareket tematik materyalini sabırla inceler; bu materyalin ilk harekette öne çıkmış olan, ama artık tümüyle farklı bir karaktere bürünmüş aynı dörtlük alçalan aralığa dayandığı anlaşılır. Tematik materyal "mezza voce" (yarım ses) açılır ve yavaş yavaş gelişerek alçak sesli temalardan örülmüş bir ağ oluşturur; bir füg pasajı da dahil olmak üzere daha karmaşık armonileri ve ilişkileri biriktirirken giderek karmaşıklaşan bir ağdır bu. Yavaş hareket ilk hareketin gücünü ve gerilimini devam ettiren bir Scherzo'yla kapanır; bu gerilim sadece tuhaf anahtarlar olan Sol Bemol Majör (yine ilk hareketin orijinal Fa Minör toniğinin yarım adım üstünde) ve Re Majör'de (yavaş hareketin anahtarında) lirik bir Trio'yla rahatlar. Bütün bunların ardından final bölümü gelir. Larghetto espressivo kısa bir giriş Allegretto agitato son hareketin 6/8'lik ana gövdesini hazırlar; bu hareketin verdiği temel his derin bir sitayiş ve arayıştır, hiçbir kelimenin tam anlamıyla betimleyemeyeceği hisler üzerinde gezinir.

Final bölümünün bitişi, sadık birçok Beethovencıyı afallatmıştır; çünkü eserin tamamını hafif, oynak bir Allegroyla kapatır. Bu bölümün kendine özgü karakteri ondan önce gelen bölümle, görünürde bu hareketi alçaktan bir onay notasıyla bitirmeyi vaat eden Fa Majör *pianissimo* bir kapanışla güçlendirilmiştir. Ama sonra bu bölümün ardından 2/2'lik ölçüde *sempre piano* akan figürleriyle koda patlak verir; tonikte iki ayrı zirveye tırmanışı ağır ağır hazırlar. Besteci Vincent d'Indy bu kodayı sert bir biçimde eleştirmiştir; başkaları herhalde bir şaka, hatta bir "opera buffa finali" ya da paradoks ve Romantik ironinin bir örneği olarak görmüştür.[33] Fakat bu yüzeyin ardında sanat unsurları sezilir; kodayı başlatan yarım adımlık Fa Diyez-Sol-Sol Diyez-La figürü temel bir fikir olarak ortaya çıkar, sona doğru üç kere tekrarlanır. Burada bize birden ilk hareketi başlatan, açılıştaki kromatik figürleri hatırlatır; artık farklı ölçek adımlarındadır, fakat aynı ölçek adımının, Sol'ün iki biçimi, Sol ve Sol Diyez aynı biçimde vurgulanır. Dahası Fa Diyez tonik perdenin, Fa'nın iki biçimini ima eder; böylece ima edilen sıralama beş notadan oluşan yukarı doğru çıkan kromatik bir merdiven olur: Fa-Fa Diyez-Sol-Sol Diyez-La. Kromatik figür hızı ve bitişiyle kendimizden geçmemize izin vermek yerine dikkatimizi kodanın perde içeriğini fark etmeye zorlar. Beethoven'ın bu en karanlık kuartetini hafif, fakat daha önceki hareketlerin trajik unsurlarıyla hâlâ gölgelenmiş

bir biçimde bitirir. Bu tür nitelikler, derinliklerin altında derinlikler bu esere Beethoven'ın son dönem üslubunun ve kesinlikle de son kuartetlerinin habercisi olmak gibi haklı bir şöhret kazandırmıştır. Fakat esere neyi haber verdiğinden çok neyi gerçekleştirdiğini düşünerek bakarsak, birbiriyle ilişkili fikirler topluluğu içinde Beethoven'ın ikinci dönem kuartet üslubunun derinleşmesini ve belirginleşmesini, Opus 59 No. 1'de olduğu gibi geniş ve açık ifade biçimlerinden uzaklaşıp acı ve baskının dünyasına doğru ilerlediğini görürüz.

IV

SON OLGUNLUK DÖNEMİ
1813 – 1827

16. Bölüm

"Nadas" Yılları

Sağırlık krizi dışında Beethoven'ın hayatında hiçbir dönem 1813 ile 1817 arasındaki yıllar, ikinci ve üçüncü olgunluk dönemleri arasında kalan o alacakaranlık kuşağı kadar fazla spekülasyona sebep olmamıştır. Temel olgular, bizi, bu dönemi onun kariyerinin sürekliliği içinde büyük bir kopuş olarak; psikolojik sıkıntılar yaşadığı, 1812'de Yedinci ve Sekizinci senfonilerle zirveye çıkan sıradışı on yılın ardından yaratıcı enerjisinin azaldığı bir dönem olarak görmeye zorlar. Fakat neyin son bulduğundan ziyade, neyin başladığına; verimliliğini yitirmesinden ziyade bu dönemde tamamlamış olduğu birkaç önemli eserin ilerici yönlerine odaklanmak çok daha verimli olacaktır. Bir kere daha, Beethoven'ın kişisel hayatını sanatsal evrimiyle nasıl ilişkilendireceğimiz, gelişiminin bu aşamasını nasıl yeniden kuracağımız, bu yılları ağırlıklı olarak bir kayıp dönemi mi yoksa son dönem üslubunun yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı sakin bir hazmetme dönemi olarak mı ortaya koyacağımız sorusuyla karşı karşıya kalıyoruz. Cevabın büyük ölçüde insanın bakış açısına dayandığını reddetmeksizin, meselenin olumlu yönleri üzerinde duracağım.

Öncelikle Beethoven'ın hayat hikâyesindeki başlıca gelişmelerle ilgili birkaç söz söyleyelim. Beethoven'ın kronik fiziksel rahatsızlıkları 1812'de ağırlaşmıştı; doktoru ona Töplitz, Karlsbad ve Franzenbrunn'da tedavi olmasını salık vermişti.[1] Sağırlığı ilerliyor, kötüleşiyor, yalıtılmışlığını yoğunlaştırıyor, sosyal iletişim kurmasının önündeki engelleri perçinliyordu. Temmuz 1812'de Töplitz'de olduğu dönemde "Ölümsüz Sevgilisi"ne o tutkulu mektubu kaleme aldı; bu mektubu yalnızlığı kabullenmesi, bir kadınla kalıcı bir ilişki kurmaktan vazgeçmesi, daha bir kendi içine çekilmesi izleyecekti. Ailevi takıntıları yeniden patlak verdi;

bu kez Ekim 1812'de Linz'e gitti, ziyaretinin açıkça ifade ettiği amacı kardeşi Johann'ın o sıralarda ev sahibi Therese Obermayer'le sürdürdüğü gönül ilişkisine müdahale etmekti. Beethoven'ın aile mensuplarının hayatına bağnazca müdahale etmesi kısa süre sonra yeğeninin vesayetiyle ilgili olarak daha aşırı bir biçim alacaktı; vesayet sorunu hukuki anlamda, Beethoven'ın kardeşi Karl'ın Kasım 1815'te, ölümünden bir gün önce kaleme aldığı vasiyetinde ağabeyini ve karısını oğlu Karl'ın ortak vasisi olarak tayin etmesiyle başlamıştı.

Bir de Beethoven'ın 1812-18 dönemini kapsayan mahrem *Tagebuch*'u [günlük] vardır; o yıllarda yalıtılmışlığının derinleştiğinin en canlı tanığı bu günlüktür. Maynard Solomon'un gayet bilgece gözlemlediği üzere, Beethoven bu günlüğü Gleichenstein, Breuning, Erdödy ve diğerleri gibi eskiden yakın arkadaşı olan birçok kişiden uzaklaştığı dönemde tutmaya başlamıştı; derinindeki duyguları artık günlüğünün sayfalarına döküyordu.[2] Son olarak şahsi mali durumunun Avusturya'daki Finanzpatent'ten, yani Mart 1811'deki devalüasyondan ciddi bir darbe almış olması gibi ezici bir gerçek vardır; bu devalüasyon yıllık gelirini epeyce düşürmüştü. Hamisi Prens Kinsky'nin Kasım 1812'de ölmesi, Prens Lobkowitz'in iflas etmesi bu kötü ekonomik haberlerin üzerine tuz biber ekti; bu gelişmeler Beethoven'ın gördüğü destekte ciddi kayıplara yol açmış, bu kayıp Arşidük Rudolf'un cömertliğiyle ancak kısmen telafi edilebilmişti.[3] Beethoven'ın bu yıllarda popüler bir başarı kazanmaya çalışırken kariyer hevesi kadar ciddi mali kaygılarla da hareket ettiği çok açıktır.[4]

Viyana Kongresi

Dış dünyada büyük değişiklikler oluyordu. Napoléon'un Haziran 1812'de, "Avrupa tarihinde o zaman kadar tek bir güç tarafından toplanmış en büyük orduyla"[5] Rusya'yı işgal etmesi üç ay sonra Borodino'da felaketle son buldu. Yenilmiş Fransız ordularının Ekim 1812'den Ocak 1813'e kadar dört ay içinde Moskova'dan sefil bir biçimde geri çekilmesi, ardından Napoléon'un 1813 baharında Saksonya'ya nafile bir sefer düzenlemesi, Haziran 1813'te İspanya'da, Vittoria'da Wellington tarafından yenilgiye uğratılması onun imparatorluğunu ayakta tutma

yolundaki hayallerine son verirken, muhtelif düşmanlarının onu nihayet bitirebilecekleri yönündeki umutlarını güçlendirdi. Napoléon Nisan 1814'te tahttan inmeye zorlandı ve Toskana açıklarındaki Elbe Adası'na sürgün edildi; bu gelişme, İngiltere, Rusya, Avusturya ve Prusya'nın eski Avrupa sistemini yeniden tesis etmek; yenilenen ya da güçlendirilen monarşilere karşı yeni tehditleri engelleyecek yeni bir güç dengesi kurmak için hazırladıkları büyük diplomasi çarkının ilk büyük dönüşünü haber veriyordu.

Sonuç Viyana Kongresi oldu. Ağustos 1814'te başlaması planlanan kongre, aynı yılın eylül ayında açıldı ve Haziran 1815'e kadar sürdü; son aşaması Napoléon'un Elbe'den tüyleri diken diken eden kaçısıyla, "Yüz Gün"le ve nihayetinde 16-18 Haziran 1815'te Waterloo'da yenilgiye uğramasıyla aynı döneme denk geldi. Kongre Viyana'ya üst düzey diplomatların, aralarında Çar I. Aleksandr ve Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm gibi kraliyet mensuplarının, unvan sahibi aristokratların ve heyetlerinin akın etmesini beraberinde getirdi. Şaşaalı resepsiyonlar, balolar ve eğlenceler arasında Beethoven'ın karşısına, Viyanalı bestecilerin en ünlüsü olarak bazı aristokrat hamilerinin, özellikle de Arşidük'ün desteğini alıp görünür bir rol oynama fırsatı çıktı. Aslında Viyana'nın kültür menajerleri kenti ziyaret eden aristokratlar ve büyükelçilere Avusturya sanat hayatının en parlak yıldızlarından biri, belki de en parlağı olarak onunla gösteriş yapabilirlerdi. 1814'te Kont Razumovsky ve Arşidük onu kenti ziyaret etmekte olan kraliyet mensuplarına ve diğerlerine takdim etti; Beethoven soyluların şaşaalı sosyal hayatına karşı alışıldık hoşgörüsüzlüğünü gösterse de Ocak 1815'te Rittersaal'de bir konserde çalmaya ikna edilmesi çabalarına gönül indirdi. Bu konserde şarkılarından birinde Franz Wild'e eşlik etti ve *Fidelio*'nun birinci perdesinin büyüleyici kuartetini çaldı.[6] Konser için toplanmış soyluların çoğu balo müziğini Beethoven'a tercih etmiş olsalar da bestecinin şöhreti artık o kadar büyüktü ki Kongre'nin müzik kahramanı haline gelmesi işten değildi. Alışkanlık haline getirdiği protestolarına rağmen, toplantı için bir araya gelmiş devlet başkanları için çarpıcı bir şarkı olan *Der Glorreiche Augenblick*'i ["Muhteşem An"], bunun yanı sıra kısa süre sonra Opus 89 olarak yayınlanan eserin başsayfasında belirtildiği üzere "Bütün Rusyaların İmparatoriçesi" Çariçe Yelizaveta Aleksiyevna'ya hitaben de piyano için göz alıcı bir polonez besteleyerek bu rolü utanmazca oynadı.

Bu yılları daha uzun boylu gözden geçirecek olursak önceki yıllardaki üretkenliğini 1812-13 kışından başlayarak kaybettiğini kabul etmek zorunda kalırız. Verimliliğindeki bu gerilemenin güçlü iç sebepleri olsa da Napoléon'un imparatorluk hayallerinin çöküşüyle aynı döneme denk gelmesi ilginçtir; Beethoven'ın ikinci dönemine ait fetih ve kahramanlık eserleri bir şekilde, sembiyotik bir biçimde, aynı yıllarda Napoléon'un kariyerine damgasını vuran askeri zaferlerle neredeyse ilişkiliymiş gibidir. Beethoven'ın 1806'da, Napoléon'un Jena'da kazandığı zaferin ardından müzikten anladığı kadar savaştan da anlasa büyük generali yeneceğini söylediğini hatırlayalım.

Ne de olsa dokuz yıl içinde, türde tam anlamıyla bir devrim yaratan sekiz senfoninin yanı sıra başka büyük eserler yazmış, enstrümantal müziğin ifade kapasitesini onu en fazla takdir eden çağdaşlarının bile tahmin edemeyeceği kadar genişletmişti. Beethoven'ın bu dönemde, 1813 ile 1817 arasında yaratıcı bir tükenme ve durgunluktan mustarip olduğu savunulmuş, önceki yıllardaki enerjisinin sanki fena halde ortadan kaybolduğu, henüz yeniden alevlenmeye hazır olmadığı tartışılmıştır. Sadece üretkenlik bakımından tartacak olursak, bu akla yatkın bir varsayımdır; fakat ikinci dönemin son yıllarındaki, 1809 ile 1812 arasındaki eserlerine daha keskin bir gözle bakacak olursak son dönem üslubunun bazı yönlerini yanılgıya yer bırakmaksızın haber veren bazı unsurlarla karşılaşırız. Bunlar arasında Opus 81a *Lebewohl* Sonatı'nın armonik tuhaflıkları; Opus 95'in ilk hareketinin motifsel yoğunluğu, sıkıştırılmışlığı ve düzgünlüğü; hatta Opus 96'da gördüğümüz karmaşıklığı gizleyen yüzeysel lirizm bile sayılabilir.

Daha Hafif Eserler

Beethoven'ın bu nadas döneminde yaptığı popüler ve havai besteleri düşündüğümüzde, daha önceki yıllarda bile, kâr amacıyla yayınlayabileceği daha anlaşılabilir eserler yazmaya her zaman biraz enerji harcadığını görürüz; bu onun müzik alanına daha büyük başarılara imza atarak hâkim olmasının yanı sıra satacak, popülerliğini sürdürecek bestelerle, şirin ve icrası kolay daha basit eserlerle halkın gönlünü almasını da sağlıyordu. Bazen paradoksal bir biçimde bu eserler, büyük ölçekte üzerinde çalıştığı bestelerle aynı türde yazdığı vasat denemeler oluyordu. Opus

45 Piyano İçin Dört Elle Marşlar'ı oluşturan üç eseri örnek verebiliriz; Beethoven bu eserin eskizini *Eroica* eskiz defterinde tamamlamıştı; aslına bakarsanız *Eroica*'nın Cenaze Marşı üzerinde yoğun bir çalışma içinde olduğu sırada bunları bestelemeye zaman ayırmıştı. Hararetle büyük eserler üretirken küçük eserler ortaya çıkarıverme alışkanlığını yıllar boyunca korudu. Böylece 1805'te Opus 49'u oluşturan, eskizlerini on yıl önce hazırladığı iki kolay piyano sonatinasını; 1806'da, sonatinalarla aynı havada olan, Opus 87'yi oluşturan iki obua ve bir İngiliz kornosu için trioyu; 1810'da da 1790'ların ortalarından kalmış olan Opus 71 ve Opus 81b üflemeli sekstetlerini yayınladı. Breitkopf'tan yayınlasın diye seksteti sunduğundan ötürü kusura bakmamasını rica ederken "İlk eserlerimden biri, bir gecede yazıldı; insan ancak en azından bazı iyi eserler vermiş bir besteci tarafından yazılmış olabileceğini söyleyebilir," diye yazmıştı.[7] Son yıllarında bile ilk eserlerinden satabilecek olanları bulmak için kâğıtlarını karıştırıyordu; 1824'te "Kakadu" Varyasyonları'nı yeniden süslemiş, 1798 tarihli şarkısı "Der Kuss"u yeni bir ruhla 1825'te Opus 128 olarak yayınlamış olmasında gördüğümüz gibi.[8]

Beethoven'ın "nadas" dönemindeki fiili üretkenliğine daha yakından bakacak olursak, birkaç proje tipini ayırt edebiliriz. Öncelikle para kazanmak, şöhretini tazelemek ve artırmak için yazdığı sanatsal bakımdan önemsiz eserlerle karşılaşırız; bunların en öne çıkanları *Wellingtons Sieg* ve *Der Glorreiche Augenblick* kantatıdır. Bunların ardından üslup bakımından geriye dönük, ikinci dönemindeki başarılarına bakan eserleri gelir. Böyle en büyük projesi, zor bir iş olan *Leonore*'u *Fidelio* olarak yeniden kurma projesidir; fakat aynı üslup özelliklerini gösteren yarım kalmış eserler de vardır; bunlar arasında ikisi de 1815'te yazılmış, altıncı bir piyano konçertosu olacak eserin gövdesi ile Fa Minör bir piyano triosu yazma yönündeki beyhude çabası yer alır. Bu yıllarda, yazımı 1812'de tamamlanmış olup yayınlanmayı bekleyen, ama ancak 1816'da yayınlanan bir dizi eser olmuştur; Opus 95 Kuarteti "An die Hoffnung", "Arşidük" Triosu, Opus 96 Keman Sonatı ve Yedinci Senfoni bu eserler arasında yer alır. Son olarak, hepsi de 1814 ile 1816 arasında yazılmış olan, tamamına erdirilmiş, ifade gücü son derece yüksek, az sayıda çığır açıcı eserle karşılaşırız, en önemlileri de bunlardır: Opus 90 Mi Minör Piyano Sonatı, Opus 102 İki Çello Sonatı, *An die ferne Geliebte* başlıklı şarkı dizisi ve Opus 101 La Majör Piyano Sonatı.

Wellington'ın Zaferini Kutlamak

Savaş parçası *Wellingtons Sieg*'in [Wellington'ın Zaferi] Beethoven'ın normal standartlarının çok altında olduğunu, dönemin siyasi dalgaları karşısında verilmiş utanmazca bir taviz olduğunu, ona vatansever bir Avusturyalı sanatçı sıfatını kazandırmak için yazıldığını hatırlatmamıza pek gerek yok. Beethoven bu parçayı Avusturya kraliyet ailesinin "Saray Mekaniği," her daim onun adıyla birlikte anılacak metronom da dahil her türden mekanik cihazların dâhi mucidi Johann Nepomuk Mälzel'in ricası üzerine yazmıştı. Mälzel piyano eşliğinde Fransız süvari marşını çalan mekanik bir trompetçi icat etmenin yanı sıra, askeri bando enstrümanlarını bir araya getiren, org ya da müzik kutusunda olduğu gibi, bir kutunun içinde dönen silindirin üzerindeki iğnelere bağlı tuşlarla işleyen Panharmonikon denilen bir aygıt da geliştirmişti. Başta Cherubini'nin *Lodoïska* Uvertürü, Haydn'ın "Askeri" Senfonisi ve bir Händel korosu için silindirler yapmıştı; ama sonra Beethoven'ı bu yeni makinesi için vatansever bir savaş parçası yazmaya ikna ederse gerçekten halk nezdinde büyük bir çıkış yapacağını düşünmüştü. O dönemde orkestral, askeri bando ve piyano repertuarlarında savaş parçaları zaten bulunuyordu; Georg Friedrich Fuchs'un bando parçası *Bataille de Gemappes* ya da Louis Emmanuel Jadin'in Napoléon'un zaferini kutlamak için piyano için yazdığı 1806 tarihli *La grande bataille d'Austerlitz* gibi. Bir şöhreti olan ve bir zamanlar piyanist olarak Beethoven'ın rakibi olmuş Daniel Steibelt Napoléon'un 1812'de Moskova'ya girişi üzerine "Moskova'nın Yanışı" başlıklı bir parça yazmıştı; beklenti içindeki bir kitle için böyle birçok eser bestelenmişti.[9]

Beethoven, Mälzel'in ricalarına boyun eğdi ve yazdığı parçayı iki kısma ayırdı. Birinci kısım savaşın kendisini anlatır; Britanya kuvvetlerini temsil eden "Rule Britannia" ile başlayan bu kısım Fransız ordusunun marşı "Malbrouck" ya da "Marlborough" ile devam eder; her iki marştan önce de trompetler ve davullar duyulur. Savaşın kendisi büyük bir gürültüdür; notalarda her iki taraf için de top atışları belirtilmiştir, "Marlborough"nun giderek alçalması Fransızların yenilgisini haber verir. Eserin ikinci kısmı, birkaç bölümden oluşan "Zafer Senfonisi"dir; bu bölümler arasında yeni bir marş, "Tanrı Kralı Korusun" teması üzerine biri tempo di menuetto, diğeri ezici bir son kodaya çıkan bir füg olan iki

varyasyon yer alır. Bu dönemin tanığı olan Ignaz Moscheles daha sonra, Beethoven'ın bu planın tamamını Mälzel'den aldığını, "'Tanrı Kralı Korusun' melodisini hızlı bir füg konusuna çevirmek gibi tatsız bir fikrin dâhi Mälzel'den çıktığını" aktarmıştır.[10]

Gelgelelim bu parça Panharmonikon olarak hiç somutlaşmadı; çünkü Beethoven eseri orkestral hale getirmeye karar verdi, 1813'de düzenlenen bir halk konserinde çalmayı da kabul etti; bu konserde gözler onun ve Mälzel'in üzerinde olacaktı. Sonra görüldüğü üzere konser programı Beethoven'ın Yedinci Senfonisi'nin prömiyerinden, Mälzel'in mekanik trompetçisinin çaldığı iki marştan (biri Dussek'e, diğeri Pleyel'e aitti) ve son parça olarak da *Wellingtons Sieg*'den oluşuyordu. Orkestra üyeleri arasında Viyana'nın en iyi icracıları yer alıyordu; Schuppanzigh konseri, Salieri davulları ve topçuları yönetiyordu; Ludwig Spohr, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Mayseder, ünlü çift bas virtüözü Domenico Dragonetti, hatta genç Giacomo Meyerbeer de orkestra üyeleri arasındaydı. Herkes bu parçanın vatansever bir gösterişten başka bir şey olmadığını anlamıştı; ciddiye alınacak bir beste değildi; ama Beethoven'ın konsere katılması daha incelikli hayranlarını açıkça utandırmıştı. Örneğin, Wenzel Tomaschek kendisinin anladığı kadarıyla Beethoven'ın bizzat "bu eseri budalalık olarak" nitelediğini ve "sırf bütün Viyana'yı çöpe attığı için bu parçayı sevdiğini" söylemiştir. Thayer, "devasa bir mesleki üçkâğıt" diye niteleyerek, eser hakkında gerçek bir değerlendirme yapmaktan kaçınmıştır.[11]

Wellingtons Sieg'i "basitlikler abidesi" olarak görmek ya da Beethoven'ı bir "kitsch öncüsü" olarak sunmak mümkünse de bu hikâyenin sadece bir parçasıdır.[12] Beethoven bu parçayı yazmayı kabul edip sonra da büyük bir konserde çalmakla, gayet açık bir şekilde Napoléon'un son yenilgileri sonrası Viyana'da esen, yıllar süren baskı ve yenilginin ardından yeni bir siyasi iyileşme dönemi vaat eden heyecan rüzgârına kapılmıştı. Bu eseri yazması ve bir ya da iki halk konserinde çalması samimi bir vatansever kutlamaya giriştiğini gösteriyordu. Ama daha da ileri gidip eseri yayınlaması, dahası ona bir opus numarası verip önemli besteleri arasına yerleştirmesi halk nezdinde tanınmaya ve madden güvenli bir durumda olmaya duyduğu derin özlemin daha önceki sınırlarının çok ötesine geçtiğine; dünya çapında ya da gelecekte değil, orada ve hemen, Viyana'da ve yaşadığı süre zarfında tanınıp takdir edil-

me ihtiyacının normal özeleştiri standartlarını aştığına işaret ediyordu. Beethoven'ın *Wellingtons Sieg* hakkında söyleyeceği şey, Radicati'ye Opus 59 Kuartetleri için söylediklerinin tam tersi olurdu; bu eserin sonraki bir dönem için değil, vatansever olmak, dönemin ulusal hissiyatına oynamak ve para kazanmak için yazıldığını söylerdi.

Kongre için yazılmış, Beethoven'ın ölümünden sonra 1836'da Opus 136 olarak yayınlanmış olan kantat *Der Glorreiche Augenblick* ["Şanlı An"] de *Wellingtons Sieg* gibi bestecinin ciddi üslubunun grotesk bir parodisidir; uzun zaman önce gençliğinde II. Joseph ve II. Leopold için yazdığı kantatlarla başardıklarının çok çok gerisinde kalan bir eserdir. Kantatın metnini Tyrollü bir doktor ve şair olan Alois Weissenbach yazmıştı; Viyana'ya 1814'te gelen Weissenbach, burada Beethoven'la tanışmış, onu yerinde bir biçimde bu "bomba gibi" diye nitelenen parça üzerinde işbirliği yapmaya ikna etmişti.[13] Weissenbach da sağır olduğundan Beethoven bu projeye özel bir yakınlık duymuş olabilir; şairin hatıralarına inanacak olursak birlikte ortak rahatsızlıklarını tartışarak hatırı sayılır derecede çok zaman geçirmişlerdir.[14] Dört solo ses, koro ve orkestra için yazılmış kantat solo bölümlerinde birkaç sönük kıvılcıma rastlanır, ama bunlar son derece sıradan koro bölümleriyle hemen sönüp gider.[15] Solo keman ve solo çello için yazılmış birkaç pasaj, hiç kuşkusuz önde gelen icracıların (muhtemelen Schuppanzigh ve Joseph Linke'nin) ilgisini uyandırmak için yazılmıştı; ama bunlar eseri götürmeyi başaramaz. Bu vatansever dalkavukluğu Beethoven'ın 1814-15 döneminde yazdığı başka bir kantatın, Goethe'nin "Sakin Deniz ve Rahat Seyahat"in dört ses ve orkestra için düzenlenmesinin gerçek güzelliğiyle karşılaştırmak, bir başkasına benzeyen sıradan bir eser çıkartıvermesiyle kendisine bir şeyler ifade eden bir şiir düzenlemesi üzerine düşünüp bunu titizlikle şekillendirmesi arasındaki farkı görmek demektir.

Bugün modern eleştirilerin yaslandığı görüş, 1814'te *Fidelio*'nun kazandığı başarının Beethoven'ı Napoléon'un düşüşü sonrasında yükselen siyasi atmosferde birden ortaya çıkan yeni bir rolü, ünlü bir besteci rolünü üstlenmeyi kabul etmeye teşvik ettiği yönündedir. Fakat bundan fazlası söz konusudur. Sırf kamuoyu nezdinde başarı kazanmak için tasarlanmış bu kantat ve *Wellingtons Sieg* gibi eserler üretebileceğini gayet iyi bilen Beethoven, vicdanını yatıştırmak ve hayranlarına ne yapmak istediğini belli belirsiz açıklamak, hatta bunu açıkça yapmak için yete-

ri kadar sıkıntıya girmişti. Bu gibi eserler yazmasını, Temmuz 1814'te Friedensblatter'da *Fidelio* hakkında bir kamu açıklaması yayınlayarak savunmuştu. Elbette ki yaz rehaveti içinde operanın canlandırılması, işlerin açılması için böyle yapmış olabilir, ama bu mesajın savunmacı tonu ve başka açılımları, her şeyden de önce Beethoven'ın kamusal statüsünün bilincinde olduğu yeterince açıktır:

> Hayranlarına Bir Çift Söz
>
> Derinliğinin yeterince takdir edilmediğine duyduğunuz öfkeyle, van Beethoven'ın sadece zenginlik için bestelediğini ne kadar sık söylemişsinizdir! Sırf ölümsüz operası *Fidelio* genel bir heyecan uyandırdığı için bile olsa, gerçekten büyük ve güzel olanın, içinde bulunduğu anda, zenginliğin haklı ayrıcalıklarına bir nebze olsun tutunmaksızın iyi ruhlar ve sıcak kalplerle karşılaşabileceği inancıyla, hiç kuşkusuz artık bu hatanızdan vazgeçmişsinizdir.[16]

Onun böyle bir açıklama yayınlama zahmetine girmesi hikâyenin tamamını anlatıyor.

•

Fidelio

Beethoven'ın bu döneme nasıl geldiğini anlamanın daha iyi bir yolunu bulmak için, 1814'ün ilk aylarında *Fidelio*'nun yeniden düzenlenmesinden başlayıp Opus 90'dan Opus 101'e uzanan eserler dizisini izleyerek bestecinin daha önemli projelerine odaklanabiliriz. 1814 tarihli *Fidelio*'yla ilgili olarak son dönemde yapılan tartışmalar Don Fernando'nun iyiliksever bir yönetici olarak yüceltilmesinin altı çizilmiş, eserin sonunda Don Fernando'nun soylu ve aydınlanmış tavırlarının nihayet Napoléon'a galebe çalan Avrupa devlet başkanlarının varsayılan iyi niteliklerini yansıttığı söylenmiştir.[17] Daha katı müzikal terimlerle söyleyecek olursak yapılan bu değişiklikler Beethoven'ın opera malzemesiyle ilgili olarak sekiz yıl önce olduğundan çok daha farklı bir biçimde düşündüğünü ortaya koymaktadır. Bu yeni versiyon, söylemin sıkılaştırıldığını, tekrarların çoğunun kaldırıldığını, hareketin ilerletilmesi için bitişik cümle birimlerinin kesildiğini, kontrastların keskinleştirildiğini ortaya koyar. Bu yeni dramatik odak noktasından çok ayrı bir nok-

tada, bestedeki değişikliklerse Beethoven'ın son dönem üslubunun aldığı yöne işaret eder. Böylece Mi Majör'deki bu yeni uvertür, Beethoven'ın üç Do Majör uvertürde karşılaştığı, Florestan'ın kurtuluş ümidi aryasına dair beklentinin nasıl uyandırılacağı sorununu çözer. Burada kuvvetli bir cevap verilir: Beethoven bu sorunu bir kenara atar; operanın malzemesinin değil ruhunun ateşli ve kuvvetli derecede dramatik bir orkestral yazımla ileri çıktığı bir uvertür besteler.

Sonuçta 1814'te ortaya çıkan *Fidelio*, iki ayrı dönemin müzikal malzemesini birleştiren bir melezdir; Beethoven işte bu yüzden bu eseri yenilemenin, yeni bir eser bestelemekten daha zor olduğunu söylemiştir.[18] Sonraki versiyon Leonore'un rolünü güçlendirirken kahramanlığının, tahammül gücünün sunumuyla Florestan figürünü de kuvvetlendirir. Daha önce gördüğümüz üzere zindandaki büyük sahne, Florestan'ın serbest bırakılacağı hayalinin ardından yerine çökmesiyle son bulmaz; onun yerini "meleği Leonore"u kurtarıcısı olarak gördüğü yeni bir koda alır. Eserin bu şekilde yenilenmesi Beethoven'ın o dönem yaşadığı fiziksel ve psişik mücadelelerle arada bir bağ kurmamızı sağlar; bu mücadeleler sırasında Beethoven kendini tekrar tekrar sınırlarını, sanatına bağlılığının kendisine dayattığı zor kaderi kabul etme yönünde stoacı bir anlayışa bırakmıştır.[19] 1813'te günlüğüne Herder'den aldığı şu satırları yazmıştı: "Lerne schweigen, O Freund." ["Sessiz olmayı öğren, ey dostum."][20]

1814 tarihli *Fidelio*, Beethoven'ın üslubunu cümlelerin örgütlenmesi ve operaya özgü biçimsel yapı düzeyinde dönüştüğü bir laboratuvar olmuştu. Aynı zamanda eserin, her şeyden önce solo ve toplu kısımlarında lirik olana yaptığı vurgu Beethoven'ın enstrümantal üslubunu yeniden formüle etme yönünde çalışabileceği başka bir temel sunuyordu. Beethoven bunu yapabilmek için olabildiğince kısa bir süre içinde piyano sonatına geri döndü.

Yeni Sonatlar

Ortaya çıkan ilk sonuç, orijinal elyazması imzalı kopyası 16 Ağustos 1814 tarihini taşıyan Opus 90 Mi Minör/Majör Sonat oldu. Bu, Beethoven'ın *Fidelio*'nun yenilenmesi sonrasında yazdığı ilk enstrümantal eserdi; Beethoven bu sonatla, opera üzerine çalışmalarından sonra

kendisinin en aşina olduğu, en rahat ettiği müzikal sulara geri dönmesi şerefine kendisine bir hoşgeldin armağanı vermiş gibidir. Hareketlerin ilk kez Almanca kaleme alınmış başlıklarında tempoyu belirten geleneksel ibareler, çevirisi yapılarak bile olsun kullanılmamıştır; onun yerine başlıkların hareketin karakterini aktarması tercih edilmiştir.[21] Mi Minör ilk hareketin başlığı "Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck"tur ["Canlılıkla, bütün hareket boyunca hissedip ifade ederek"]; ikincisi "Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen" ["Çok hızlı değil, daha çok şarkı söylercesine"] başlığını taşır. Piyanist ve akademisyen Charles Rosen ilk hareketi "ümitsizlik veren, tutkusuz, ketum denecek kadar özlü" diye tanımlar.[22] Bu bölümün özel bir yönü, başlangıçtaki zayıf toniğin, Mi Minör'ün birden akrabası Sol Majör'e geçmesi, oradan da ilk kadansına verilmiş lirik bir karşı ifadeyle devam etmesidir. Bunun ardından *tek bir cümle içinde* yüksek ve alçak perdelerin aniden, çarpıcı bir biçimde kullanılmasıyla karşılaşırız; Beethoven'ın cümle sonlarına ya da başlangıçlarına uymayan beklenmedik biçimlerde ortaya çıkan perde kesintilerinin damgasını vurduğu son dönem üslubunun belirgin bir işaretidir bu. Dikkat çekicidir ki bu figür son derece kuvvetli perde kontrastlarını sadece serim• tekrarında değil, hareketin sonunda da gösterir (*W 44).[23]

Beethoven'ın şarkı söyleme havasındaki herhalde en uzun Rondo'su olan ikinci hareket, onun duygusal yakınlığı koruma konusundaki yetisini yenilediğini ortaya koyar; Tovey'nin dile getirdiği üzere, bu hareket "lirik melodilerin muhteşem görkemine sadıktır".[24] Beethoven'ın "mutlak melodi"ye adanmış orta-son dönem eserlerinin diğer hareketleri arasında, bu hareket, başından sonuna kadar baştan çıkarıcı bir "şarkı söyleme" (*singbar*) havasında uzun cümleler halinde, simetrik olarak yapılandırılmış bir çizgiye en eksiksiz biçimde uyan harekettir; bu yapı içinde birbiriyle kontrast oluşturan bölümler ana melodinin ruhuna uygun düşer ve hiçbir şekilde yüzeyi zedelemez ya da birçok kereler tekrarlanmasının etkisini azaltmaz. Bu hareket *Fidelio*'nun bazı bölümlerinin, hepsinden de önemlisi *Leonore*'un yine Mi Minör'deki aryası "Komm Hoffnung"un majör moddaki lirik yoğunluğunun klavye sonatına aktarılmasını yansıtıyor olabilir. Aynı yönde ilerleyerek, Opus 102 No. 1 Do Majör Çello Sonatı'nı, bu eserin "tenaremente" (hassasiyetle) ve "cantabile" (şarkı havasında) ibareleriyle nitelenmiş çello solosunu

Florestan'ın "In des Lebens Frühlingstagen"ının ["Hayatın Baharında"] erimi ve üslubunun yanı sıra ses kalitesinin bir yansıması olarak da dinleyebiliriz.[25] Aynı ibareler, burada, bu piyano sonatının ikinci hareketinde de kullanılmıştır; "teneramente" kontrast oluşturan bölümlerin ardından ana temanın her geri dönüşünü belirtir. Beethoven'ın bu yıllarda melodiyle ilgili yoğun araştırmalarının bir başka işareti olan şarkı dizisi *An die ferne Geliebte* Opus 102'ye çok yakın bir tarihte yazılmıştır[26].

Opus 102'yi oluşturan iki çello sonatı, bestecinin ortaya çıkmakta olan son dönem üslubunun başka boyutlarını yansıtır; birbiriyle ilişkili karşıtlar olarak kurulmuşlardır. No. 2'de ilk hareketin kesin, ani ve parlak kesintilerinin ilahiyi andıran karanlık bir yavaş hareketle ve öfkeli fugato bir finalle dengelendiğini görürüz. Do Majör Sonat No. 1'deyse Beethoven Opus 27 No. 1 Piyano Sonatı'nda olduğu gibi açılıştaki Andante'nin değiştirilmiş yeni bir ifadesinin finalden hemen önce geldiği "quasi una fantasia" bir sonat planına, aşina olduğu bu biçimsel plana geri döner. Do Majör Çello Sonatı'nda, eserin çeşitli bölümlerinin karakteri yavaş hareketlerde olduğu gibi romantik, La Minör Allegro'da olduğu gibi kuvvetli ve sert ya da finalde olduğu gibi muzip olsa da eserin her yerinde malzemenin çizgisel akışına ve kontrpuansal bütünlüğüne odaklanır. Çağdaşlarının ağzı hayretten açık kalmıştı; Mannheim Hofkapellmeister'ı Michael Frey bu sonatlardan birinin prömiyerini Czerny ve Linke'den dinledikten sonra günlüğüne "O kadar orijinal ki kimse ilk dinleyişinde anlayamaz," diye yazmıştı.[27]

An Die Ferne Geliebte

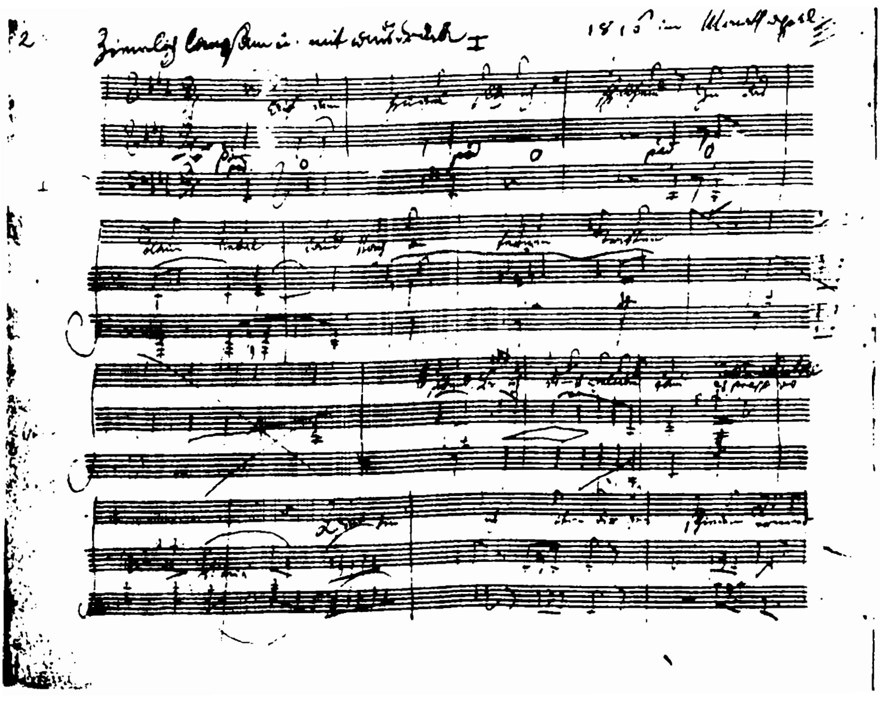
Beethoven'ın enstrümantal eserleri ölçeğindeki tek şarkı dizisi ve şarkı bestesi olarak tek başına duran *An die ferne Geliebte* [Uzaktaki Sevgiliye], yaklaşmakta olan yeni üslubuna doğru attığı temel bir adımdır. Şarkının metni Viyanalı Yahudi tıp öğrencisi Alois Jeitteles tarafından kaleme alınmıştır. Metin muhtemelen Beethoven için yazılmıştı; göründüğü kadarıyla bu düzenleme dışında başka bir biçimde varlık bulmamıştır.

Metnin tamamı, sevgilisinden ayrı olan şairin ümitsizliğini ve yalnızlığını anlattığı, farklı uzunluklardaki altı şiirden oluşur. İlk şarkıda şair "bulutların mavi ülkesinde" bir tepeye oturur ve sevgilisinin iç çe-

kişlerini, sitayişlerini duyamayacak olmasından yakınır; sonraki şarkılardaysa üzüntü içindeki şairi çevreleyen doğadan görüntüler sunulur; "mavi dağ," güneş ve bulutlar, aşağıdaki vadi, hafif hafif esen rüzgâr, şırıldayan dere. Romantiklerin, hepsinden de fazla Schumann'ın hayal gücünü ele geçiren son şiirdeyse zirve noktası gelir:

Nimm sie hin denn diese Lieder,	O zaman bu şarkıları al,
Die ich dir, Geliebte, sang.	Sana söylediğim şarkıları.
Singe sie dann Abends wieder	Akşamları söyle onları
Zu der Laute stiller Klang.	"Lute"un alçak sesi eşliğinde

Bu dizelerin ardından aynı tipte üç dize daha gelir. Bu şarkıların tek bir anlatı içinde birleştirilmesi, şarkı zinciri türünün başlangıcı olur; Schubert birkaç yıla kalmadan *Die schöne Müllerin* ve *Winterreise* ile bu türü mü-



Beethoven'ın yazdığı tek şarkı olan An die ferne Geliebte'nin ("Uzaktaki Sevgiliye") orijinal elyazmasının ilk sayfası. (Beethoven-Haus, Bonn)

kemmelleştirecektir. Beethoven'ın kelimeleri ve cümleleri titizlikle müzik kalıbına dökmesi; bütüne, birbirini izleyen duygusal ve yapısal bir bütünlük içinde karmaşık bir duygular dizisi olarak bir birlik hissi vermesi bu eseri Alman sanat şarkısının gelişiminde bir dönüm noktası haline getirir. Bu şarkının Beethoven'ın hayatında yeni bir dönemle, kabullenmenin ve yeni bir üretkenliğin önünü açan kişisel bir krizle çakışmış olduğunu, Alman liedleri türünde hiç yer verilmeyen yüksek bir inceliğe sahip müzikal bir karmaşıklıktan çok şarkının doğrudan ifade etme gücü düşündürür.

Bir noktada Jeitteles'in şiiri tuhaf bir tını verir:

Denn var Liebesklang entweichet	Aşkın şarkısının sesiyle
Jeder Raum und jede Zeit.	Bütün mekân ve zaman silinir.

Beethoven'ın yeni üslubunda vücut bulacak olan yeni mekân ve zaman hissi, bu dizelerde uzaktan duyurulur; şair sanki Beethoven'a yeni müzik üslubunun çoktan aramaya koyulduğu ebedi ifade biçimlerinin, başka bir dünyadan gelmenin şiirsel imgesini sunmuştur. Beethoven'ın bu yıllara ait günlüğüne zaman zaman Doğu kültürüne ait dini eserlerden, mistik deneyimin ebediliğini anlatan paragraflar kopyalamış olması da dikkat çekicidir.[28]

Son Dönem Üslubunun Ortaya Çıkması

Beethoven'ın son dönem üslubu tam anlamıyla, bestecinin herhangi bir türde vermiş olduğu en büyük eserlerden biri olan Opus 101 Piyano Sonatı'nda ortaya çıkar. Beethoven bir yıl önce yazdığı Opus 102 No. 1'de döngüsel geri dönüşlerden yararlanarak yeni bir estetik diyarın sınırlarını aşar; felsefi derinliği, kendi eserlerinde yeni, başka dönemlerde yazılmış eserlerde ender olan yeni bir ses âlemine girer. Bu eserde hareketler arasındaki kontrastlar önemlidir, fakat çello sonatlarında olduğu kadar pürüzlü değildir; eserin tamamı bestecinin ifade gücü en yüksek daha önceki piyano sonatlarının ötesine geçen bir mahremiyet alanına aittir. Bu sonat, aracısından çok çok daha büyük olmasıyla, kendi içinde bir dünyayı kucaklamasıyla, böylece bestecinin son dönem eserlerine işlemiş olan bir niteliği aktarmasıyla bizi çarpar.

La Majör ilk hareketin biçimi muamma niteliğindedir. Geniş ölçekli, iki kısımlı bir çerçeveye oturur; birinci kısım serim ve gelişme bölümünün eşdeğerini içerir; ikinci kısımdaysa serim tekrarı ve koda sunulur. Gelgelelim daha geleneksel terimlerle, sonat biçimiyle ilişkilendirilmiş olan geleneksel biçim kurucu unsurların çoğu bilinçli olarak dışarıda bırakılmıştır. Bu unsurlar, örneğin serimde birinci ve ikinci tema arasında ya da serim ile gelişme bölümü arasında, hatta gelişme bölümü ile serim tekrarı arasında, geleneksel olarak belirgin bir ayrım olması örtülü bir biçimde verilmiş ya da silinmiştir; bu ayrımlar özel bir biçimde vurgulanmamıştır. Sıradan dinleyicinin ayırt edemeyeceği şekilde akıp geçerler. Birinci harekete başından sonuna kadar düşünceli, Romantik, yarı doğaçlama bir his yayılmıştır; bu hareket Beethoven'ın tempo ibaresinde belirttiği üzere "içten gelen bir ifade gücüyle" çalınacaktır. Hareketin başlangıcı, dominant akordaki ilk cümlesi bir soru yöneltir ve sonunda verilecek cevabı anıştırır. Cevap tonik akoruna sert bir dönüş olabilir; fakat hareketin dörtte üçlük kısmı boyunca tonik La'nın peste olduğu böyle bir dönüş gerçekleşmez.

Diğer hareketler, aşina olunan hareket tiplerinin aşkın temsillerini sunar. Scherzo Fa Majör'de, yüksek ve alçak sesler arasında, ısrarlı bir taklitçi diyaloğun gerçekleştiği fantastik bir marştır. Trio bu diyaloğu yoğunlaştırır; sesler yakın bir kanonik taklitle birbirini izler. Sonra düşünceli yavaş hareket, ardından ilk hareketin açılışını hatırlatan bir bölüm gelir; arkasından taklitçi diyaloğun ilerlediği kuvvetli ve enerjik bir final ve fügü andıran bir orta bölüm gelir. Bu dikkat çekici sonatı takdir eden bir hayli duyarlı bir yorumda "sanat ve zanaat olan bir beceriyi icra etmenin saf neşesi, bir entelektüel faaliyet, duygusal bir rahatlama ve eşsiz bir iletişim biçimi... hepsi, son beş sonat arasında en canlısı olan bu sonatta bulunacaktır".[29]

Beethoven'ın bu dönemdeki üretkenliğini, eserlerini sayıp toplamı ikinci olgunluk döneminin muhteşem yıllarında ulaştığı sayıyla kıyaslayarak ölçmeye çalışmak meseleyi gözden kaçırmak olacaktır. Beethoven'ın *Hammerklavier* Sonatı üzerinde çalışmaya başladığı 1813 ile 1817'nin sonu arasında, elinde bir senfoni projesi olmadığı, 1812'ye gelinceye kadarki orta dönem ve orta dönemin sonuna denk gelen yıllardaki kadar verimli olmadığı doğrudur. Fakat bu değişimin ardında kişisel etkenlerin yanı sıra bu eserlerin; Opus 90 Piyano Sonatı, Opus 102

Çello Sonatları, *An die ferne Geliebte* ve Opus 101 Piyano Sonatı'nın ortaya koyduğu üzere aşkın olana doğru bir evrim de vardır. Bu yönde ilerlersek "nadas" dönemi olarak görülen yıllar bestecinin kendisini yeniden kurduğu, gerekli olduğu üzere önceki yaklaşımlarını sorguladığı ve yeni yaklaşımları hazmettiği, kendi içinde yeni bir besteci kişiliğin doğma aşamasında olduğu bir dönem olarak da görülebilir.

Bu arada, bu dönemin zayıf eserleri; *Wellingtons Sieg* ve Kongre Kantatı, Beethoven'ın iki yön arasında gidip gelmesinin, bir yanda mali zorunluluklar ve şöhret arzusu, bir yanda insanı dermansız bırakan bir vicdan savunusu arasında kalmasından doğan salınımın ürünleridir. Bunlar ana çizgideki eserler olarak görülmemeli, bu dönemin görmezden gelinebilir yan ürünleri olarak bir kenara bırakılmalıdır.

Beethoven'ın içindeki yüksek sanatçı, çorak olduğu söylenen bu yıllar boyunca uykuda değildi; ama yaşlandığından ve daha derin bir deneyim kazandığından sessizce yeni üslubunu şekillendiriyordu. Beethoven bu sürecin bir parçası olarak güçlü, dinamik, gelişimsel ve retorik olana giderek daha az yaslanır oldu. Kendi içindeki sesleri dinleyerek öncelikle kendisi için derinden kişisel ve içsel olana kendini bıraktı. Aynı zamanda, düşünme biçiminin melodik ve kontrpuansal boyutlarını Bach'la uyuşmasını sağlayacak yeni bir sentezde birleştirme yolunda ilerlemeye başladı. Beethoven bu dönemde daha önceki besteleme biçimlerine organik olarak bağlı kalacak daha yüksek bir bütünleşme düzeyine doğru ilerlemeye başladı.

17. Bölüm

Beethoven'ın İç ve Dış Dünyaları

Yalıtılmışlık ve Sağırlık

Beethoven'ın özel hayatındaki iki unsur, tıpkı büyük eserlerinden birindeki ısrarcı bir motif gibi hayatının son on yılı boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkar: Yalıtılmışlık ve takıntılılık. Beethoven, işitme kaybı ağırlaştıkça insanların ne dediğini bir kulaklık olmaksızın anlayamaz hale geldi; kulaklık kullandığında bile iyi işitemediği oluyordu. Onunla konuşanların söylemek istediklerini yazması ihtiyacı baş gösterdi. Böylece 1818'den itibaren Beethoven, kendisini ziyaret edenler ve dostları sözlerini, mesajlarını ve sorularını bağırarak söylemek yerine yazsınlar diye elinin altında kâğıt ve kalem bulundurmaya başladı. Onların neler yazdığını okuyor, sonra da arada bir olduğu gibi sözlerinin gizli kalmasını istemiyorsa genellikle yazmadan, sözlü olarak cevap veriyordu. Fakat bilinen isimleriyle Sohbet Defterleri genellikle tek yönlü iletişimden oluşuyordu. Beethoven ya da çevresindekiler 1818 ile 1827 arasında tutulmuş bu Sohbet Defterleri'nin birçoğunu toplamayı başarabilmiştir; defterler bu tek yönlü halleriyle bile bestecinin özel hayatını, onun ve çevresinin ilgisini çeken konuları gayet canlı bir biçimde yansıtır. Müzikten siyasete, şarap fiyatlarından yayıncıların planlarına, dedikodulardan bestecinin ve çevresindekilerin dile getirdiği ciddi görüşlere kişisel ve genel konularla ilgilidirler. Örneğin Şubat 1820'de, Beethoven'ı sık sık ziyaret eden gazeteci Carl Bernard şöyle yazmıştır: "Meyerbeer'in operası [*Emma von Leicester*] büyük bir başarısızlık oldu; tam bir Rossini taklidi." Aynı Bernard birkaç ay sonra Beethoven'a Lord Byron'ın "yaşayan şairler arasında kesinlikle hayal gücü en geniş, hissedişi en derin şair" olduğunu yazmıştı; "*The Corsair*'den [Korsan] iyi bir opera çıkar" diye düşünüyordu.[1] 1826'da Beethoven ile Karl Holz arasında enstrümantal müziğin "karakteri"ne dair dikkat çekici bir sohbet, yani sohbetin bir tek tarafı kaydedilmiştir:

Mozart'ın enstrümantal müziğinde bunu hep kaçırıyorum.

[-----]

Özellikle de enstrümantal müzik.

[-----]

Enstrümantal bir esere özgür bir yön bu; demek istediğim insan onun eserlerinde, sizin eserlerinizde olduğu gibi bir zihinsel durumu andıran bir temsil bulamıyor.

[-----]

Bir şey dinlerken hep kendime ne ifade ettiğini soruyorum.

[-----]

Eserlerinizin başından beri gerçekten özel bir karakteri oldu.

[-----]

Mozart'ın eserleri ile sizin eserleriniz arasındaki farkı şöyle açıklayabilirim: Sizin eserlerinizden biri için bir şair sadece bir şiir yazabilir; Mozart'ın bir eseri içinse birbirine benzer üç ya da dört şiir yazabilir.[2]

Beethoven bazen bu yaprakları not almak ya da günlük gazetelerde bulduğu unsurları karalamak için kullanıyordu. Bazen alması gerekenlerin listesini bu kâğıtlara yazıyordu; bazen de unutmaması gereken şeyleri not alıyordu. Örneğin 1820'de "Schlemmer'e [uzun zamandır kopyacısıydı] bıçaklarını nerede bilettiğini sor," "Olivia'nın Yeri'nde odaların aylık kirası neymiş öğren," hatta "Bugünlerde iç gömlek yerine ne giyiyorlar öğren" gibi notlar almıştı.[3]

Sohbet Defterleri'nin akıbeti, Beethoven'ın kendinden menkul sekreteri ve ilk biyografisinin yazarı Anton Schindler'in, onun ölümünden sonra kazandığı şöhretle birlikte anılır olmuştur; Beethoven'ın Mart 1827'deki ölümünden sonra bu defterleri alan Schindler, onları yıllarca saklayıp 1846'da Berlin Kraliyet Kütüphanesi'ne satmıştır. İngiliz müzik eleştirmeni, akademisyen Peter Stadlen 1970'lerde Sohbet Defterleri'ndeki birçok satırın Beethoven'ın ölümünden sonra Schindler tarafından girildiğini ortaya koymuştur. Schindler'in yaptığı tahrifatın ne boyutlara vardığı daha sonra Sohbet Defterleri'nin Almanca metinlerinin eksiksiz bir basımını yapma çalışması yürüten bir akademisyenler ekibi tarafından belgelenmiştir. Bu çalışmada tahrif edilmiş unsurlar tespit edilmiş, metinlerin Almanca on cilt tutan standart basımında yedinci ciltten başlayarak geriye doğru listelenmiştir.[4]

Beethoven'ın sağırlığı sohbet etme açısından giderek kötüleşse de hâlâ doğaçlama yapabiliyor, kendisine ait orkestral bir eser icra edilir-



Beethoven'ın yürürken arkadan görünüşü, Joseph Daniel Böhm'ün bir çizimi. (Beethoven-Haus, Bonn)

ken orkestrayı yönetebiliyor, hatta biraz vurgulu bir anlamda bir yaylı kuartetinin sesini takip edebiliyordu; muhtemelen sadece kendisine ait bir eser çalındığında bunu yapabiliyordu ama bundan emin olamayız. Opus 127 Kuarteti hakkında dikkat çekici bir anekdot aktarılır: Mart 1825'te Schuppanzigh yönetiminde başarısız olan bir icranın ardından eser Beethoven'ın huzurunda yeniden çalınmıştır. Yeni birinci keman Joseph Böhm daha sonra şunları yazmıştır:

> Bu mutsuz adam o kadar sağırdı ki artık kendi bestelerinin ilahi sesini duyamıyordu. Fakat onun huzurunda prova yapmak da kolay değildi. Gayet dikkatli bir biçimde gözleriyle yayları takip ediyordu; böylece tempo ya da ritimdeki küçücük dalgalanmaları bile fark edip hemen düzeltebiliyordu. Bu kuartetin son hareketinin bitimine yakın bir meno vivace vardı; bana genel etkiyi zayıflatıyormuş gibi görünüyordu. Bu yüzden de prova sırasında etkinin iyileştirilmesi adına orijinal temponun korunmasını önerdim; öyle de yapıldı. Beethoven bir köşeye çökmüş, hiçbir şey duymuyor; ama gergin bir dikkatle izliyordu. Son yay vuruşunun ardından kuru bir sesle "Böyle kalsın bakalım" dedi, masaya gidip dört kısımdaki meno vivace'nin üstünü çizdi.[5]

Yakın zamanda bir tıp akademisyeni, Beethoven'ın sağırlığının ömrünün son yıllarında bile mutlak bir sağırlık olmadığı, hatırı sayılır bir dalgalanma gösterdiği yolunda kanıtlar bulmuştur.[6] Beethoven'ı 1826'da ziyaret eden Friedrich Wieck, onun çalarken ve doğaçlama yaparken kulaklık kullanmanın yanı sıra piyanonun üzerine bir titreşim tablası yerleştirdiğine tanıklık eder. "Titreşim tablası" piyanonun üzerine yerleştirildiğinde tek tek sesleri güçlendiren bir ses aygıtıdır; gerçi akorlar basıldığında parazit yaratan bir etkiye de yol açmış olması mümkündür.[7]

7 Mayıs 1824'te Dokuzuncu Senfoni'nin Kärtnerhortheater'da icrası sırasında Beethoven'ın sağırlığını halkın karşısına çıkaran meşhur bir olay vuku bulmuştur. Kraliyet ailesinin de dahil olduğu büyük bir izleyici karşısında Beethoven senfoniyi yönetmeye çalışmıştır; müzisyenlerse aralarında sessizce onun temposunu değil, icracıların görebileceği bir yerde duran Ignaz Umlauf'un temposunu izlemek konusunda anlaşmıştır. Ya Scherzo'nun ya da senfoninin sonunda (hangisi olduğundan emin değiliz) kopan müthiş alkışların ortasında Beethoven nota defterini karıştırırken, kontralto Caroline Unger onu kolundan çekmiş, alkışlayan kalabalığı göstermiştir; Beethoven bunun üzerine dönüp izleyicilere selam vermiştir.[8]

Beethoven'ın sağlığındaki gerileme psikolojik olarak giderek geri çekilmesi ve gerilimlerinin derinleşmesiyle birlikte ilerlemiştir. Kendi içine, müziğinin iç dünyasına çekilmesi kısmen, son piyano sonatlarını, Dokuzuncu Senfoni'yi, *Missa solemnis*'i ve son kuartetlerini bestelemek için kendi kendisine yüklemeye devam ettiği entelektüel ve duygusal taleplerden kaynaklanmıştır. Ama bu aynı zamanda dış dünyaya karşı bir öz savunma eylemiydi: şöhreti alıp başını yürüdüğünden dış dünya hiç olmadığı kadar hevesle onun peşindeydi; münzeviliği de büyüyen Beethoven efsanesinin bir parçası haline gelmişti. Hâlâ hayattayken büyük üstadı görüp onunla konuşanlar arasında olmaya can atan ziyaretçileri onu Viyana'da ya da sığınmak için gittiği kaplıcalarda arıyorlardı. Genç Wagner'in daha sonraları dediği gibi "Beethoven'a hac ziyareti" Viyana'da peşinden koşulan bir deneyim olup çıkmıştı; müzisyenler, eğitimli ve bilgili insanlar, Beethoven'ı ziyaretlerini şu ya da bu kültür yayınında yazmayı uman dikkat çekme peşindeki tipler için ödülleri son derece büyük olan bir maceraydı. Wagner bu ziyaretleri 1840 tarihli, "Beethoven'a Hac Ziyareti" başlıklı, bir sanatçı olarak Beethoven'da neyin önemli olduğundan hiçbir şey anlamamasına rağmen onu ziyaret etmenin şanını arzulayan hayali bir İngiliz'i yerden yere vurduğu broşüründe kınamıştı.[9] 1820 sonrasında Beethoven'ın çevresinin düzenli mensupları arasında çeşitli dönemlerde Beethoven'ın kardeşi Johann, yeğeni Karl, her yerde hazır ve nazır bulunan Schindler, kemancı Karl Holz (yakın bir sırdaş olarak Schindler'in yerini almayı başarmıştı), isimlerine Sohbet Defterleri'nde rastlanan çeşitli yazarlar, müzisyenler ve editörler yer alıyordu. Sırf hatıralarda isimleri anılanları sayacak olursak Beethoven'ın ziyaretçileri arasında besteciler Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber ve Gioacchino Rossini; isimleri pek fazla geçmeyenler arasında Viyana yakınlarında yaşadığı yıllar boyunca Beethoven'a hayranlık içinde yaşayıp çalışmış olan genç Schubert yer alıyordu.[10] İngiltere'den gelen ziyaretçiler arasında Sir George Smart, Sir John Russell, Cipriani Potter, Richard Ford, edebi çevrelerden Ludwig Rellstab ile Beethoven için yazdığı cenaze konuşmasında besteciyi Viyana'da bildik bir dedikodu haline gelen insanlara karşı sevgisizlik suçlaması karşısında savunan Franz Grillparzer bulunuyordu.

Beethoven 1817'de, amatör şair Wilhelm Girard'a kronik rahatsızlıklarının son dört yıl içinde ağırlaştığını yazmıştı.[11] Dönem dönem çeşitli

hastalıkların pençesine düşmüştü: 1816 sonu-1817 başında dört ay boyunca, sonra yine 1819'da, ardından 1821 ve 1822'de haftalar boyunca.[12] 1823'ten başlayarak gözleri ona sorun çıkarmaya başladı; soğuk algınlığından, romatizma semptomlarından mustaripti; yaşlılık işaretleri görülmeye başlamıştı; en önemlisi teninin sararmasıydı. Mektuplarında sık sık fiziksel sıkıntılarından bahsediyor, 1825-26'da son kuartetleri, sanat hayatının zirve noktası üzerinde yoğun bir konsantrasyonla çalıştığı sırada giderek artan bir dayanıksızlık havası aktarıyordu.

Mart 1827'deki ölümünden önceki üç yıl içinde, hastalıkları arasındaki aralıklar daha kısaldı. Edward Larkin'in Beethoven'ın tıbbi hikâyesine dair dengeli anlatısında ortaya koyduğu üzere "1825'te birden daha yaşlı görünmeye başladı, yüzü hep asıktı."[13] Aralık 1826'da ciddi karaciğer rahatsızlığı semptomları ve bağırsak kanaması semptomları göstermeye başladı. Doktorlar rahatsızlıklarına hiçbir çare bulamadılar; Beethoven dört ay süren son hastalığının ardından 26 Mart 1827'de öldü.

Beethoven'ın giderek artan avareliği bu yıllarda korkutucu boyutlara varmıştı. 1820'lerin başında bir ara, uzun bir yürüyüşe çıktı; kanal boyunca ilerleyerek, nereye gittiğini bilmeksizin, hiçbir şey yiyip içmeden, Ungerthor'da nehir üzerindeki köylerden birine ulaştı. Kafası karışmış ve yorgun halde bazı evlerin pencerelerinden içeri bakmaya başladı; ama o kadar pejmürde bir kılıktaydı ki telaşa kapılan bazı sakinler yöre polisine haber verdiler. Beethoven durumdan şikâyet edip kendisinin Beethoven olduğunu ne kadar tekrarlarsa, ona o kadar az inanıyorlardı. Polislerden biri, "Sen serserinin birisin, Beethoven böyle görünmüyor," deyip onu içeri tıktı. Nihayet yakınlardaki Wiener Neustadt'ın müzik yönetmeni Herzog çağrıldı; Herzog Beethoven'ı tanıyınca, acıyıp ona düzgün elbiseler giydirip evine gönderdiler.[14] Keza Beethoven 1826'da yeğeni Karl'ı hastanede ziyaret etmeye gittiğinde de pis kıyafetleri ve salaş görünümü yüzünden "yaşlı bir köylü" sanıldı.[15]

Vesayet Mücadelesi

Beethoven'ın takıntılı hali de giderek tırmanmıştı. Takıntıları arasında ona en fazla acı veren, işkence eden, Kasım 1815'te veremden ölen kardeşi Kaspar Karl'ın tek çocuğu olan yeğeni Karl'ın yasal vesayetini

üstlenmek için gösterdiği uzun süreli çaba olmuştu. Karl'ın vasiyetinde önce Ludwig van Beethoven, o sıralar dokuz yaşında olan Karl'ın tek vasisi olarak atanmıştı; fakat vasiyetle aynı günde kaleme alınan bir belgeyle vasiyetteki bu hükmün özel niteliği ortadan kaldırılmış, çocuğun annesi Johanna Reiss van Beethoven da eş vasi tayin edilmişti. Bu belgede açıkça, "Kardeşim ile karım arasında hoş bir uyum yok," deniyordu.[16] Bu ifade, Beethoven ile yengesi arasında çocuğun vesayeti için dört yılı aşkın bir süre devam edecek; daimi bir garez, duruşmalar, görünürde kazanılmış başarılar, iptaller ve temyizlerle geçecek işkencevari bir duygusal ve hukuksal mücadelenin başladığını ılımlı bir dille ifade ediyordu. Beethoven, annesi 1787'de öldüğünde aile reisi, iki kardeşinin babası rolünü üstlenmiş, yıllar boyunca bazen hayalen, bazen gerçekte, genellikle fazlasıyla yüklenerek ve küstahça bu rolü oynamayı sürdürmüştü. Aile içinde üstlendiği bu rol, yeğeninin yarı babası olma konusunda gösterdiği kuvvetli kararlılıkla yeniden su yüzüne çıkmıştı; Beethoven işi, gerekli gördüğünde çocuğun annesinin vasi olmaya uygun olmadığını kanıtlamak için onun haklarını ortadan kaldırmaya, ismini lekelemeye kadar vardırdı. Beethoven'ın "Gecenin Kraliçesi" demeyi sevdiği Johanna Reiss, bir karakterin imha edilmesini çok kolaylaştıracak bir hayat yaşamıştı; 1804'te ebeveynleri tarafından hırsızlıkla suçlanmış, 1811'de zimmetine mücevher geçirmekten ötürü hüküm giymişti.[17] Dahası Kaspar Karl'ın ölümünden sonra bir sevgilisi olmuş, 1820'de gayrimeşru bir kız çocuğu dünyaya getirmişti.

Beethoven 1820'de Karl'ın vesayetini tamamen üstlendikten sonra hayatının geri kalan altı yılı boyunca, çocuğun eğitimi ve gelişimi için mücadele etmeyi sürdürdü. O dönemde çalışmalarına derinden gömülmüş olduğundan, yayıncılara, duygusal gelgitlerine, sağırlığına ayak uydurması gerektiğinden çocuğun serpilip gelişebileceği bir atmosferi pek sağlayamıyordu. Bu yıllarda gündelik sıkıntılar giderek artarken, Karl'ın amcasıyla yaşadığı hayat da giderek dayanılmaz bir hal almaya başladı. Karl eğitimini 1823'e kadar özel okullarda sürdürdü; 1823'te 17 yaşındayken üniversiteye başlayıp filoloji derslerine devam etti; görünüşe bakılırsa bir şekilde önceki sekiz yıl boyunca aile içinde baş gösteren bunalımlara ayak uydurmanın bir yolunu bulmuştu. Beethoven'ın çevresine tanık olan, katılan; genellikle haberci, ayak işleri üstadı ya da müzik kopyacısı olarak çalışan; Beethoven'ın "evlat edindiğim oğlum"[18] dediği



Beethoven'ın yeğeni Karl, askeri bir taburda subay olarak görülüyor. (Historisches Museum, Viyana)

Karl'ın hâlâ Beethoven'ın dayanılmaz taleplerine ve suçlamalarına katlanması gerekiyordu. Beethoven "babası"nı yeterince sevmez, ona ilgi göstermezse ya da kadınların peşinde koşar, kumar oynar, Beethoven'ın kötü arkadaş olarak nitelediği arkadaşlarıyla görüşürse Karl'ı suçluyordu; Karl'ın annesini gizlice ziyaret ettiğinde göstermiş olduğu "sadakatsizliği" saymıyoruz.

1826 yazına gelindiğinde bu çatışmalar zirve noktasına tırmandı. Karl olası bir intiharın ön işaretlerini açıkça gösteriyordu; eve canını almaya niyetli olduğuna dair işaretler bırakmak, eşyaları arasında dolu bir silah taşımak gibi. Beethoven ile çevresindekilerin belli ki gördüğü işaretlerdi bunlar; ama olanları engellemek için adım atmamışlar ya da atamamışlardı.[19] Karl daha sonra saatini rehine verdi ve iki tabanca satın aldı; çılgınca bir ümitsizlik içinde Beethoven'ın kırlarda yürümeyi sevdiği yerlerden biri olan Helenenthal'a giderek kendisini öldürmeyi

denedi. Girişimi başarısızlıkla sonuçlandı: Kurşunlar kafatasını sıyırdı, ama onu derinden yaralamadı. Karl, Viyana'da bir hastanede tedavi edildi. Ama ruhsal yaralar çok derinlere işlemişti. Onu yolda bulan ilk kişinin, ricası üzerine Beethoven'ın evine değil, annesinin evine götürmesi kadar anlamlı bir şey daha yoktur.[20] Beethoven artık vesayetten vazgeçmeye ikna edilmesine razı oldu. Karl orduya kaydolarak kendine bir çıkış yolu aradı; Beethoven başta gencin önce askeri bir akademiye gitmesinin daha iyi olacağında ısrar etse de nihayetinde Karl'ın Feldmareşal Baron von Stutterheim liderliğindeki tanınmış bir taburda subay olmasına, ömrü boyunca asker kalmasına razı oldu.[21] Karl'ın bu şekilde orduya girmesi sonucu Beethoven Opus 131 Do Diyez Minör Kuartet'i von Stutterheim'a ithaf etti.[22] Karl'ın intihar girişiminin Beethoven'a ne ifade ettiğini bir ay sonra yakın dostu Karl Holz'a yazdığı bir mektuptan kısmen öğreniriz.

> Tükendim; neşe, uzun bir süre boyunca benden uzak olacak. Şimdiki ve gelecekteki korkunç harcamalarım beni kaygılandırmaya devam edecek; bütün umutlarım söndü; yakınımda bana benzeyen, en azından iyi niteliklerimi taşıyan birinin olması umudu![23]

"Bana benzeyen, en azından iyi niteliklerimi taşıyan biri;" bu cümle ister istemez Beethoven'ın yeğeniyle uğraşırken yargıya varma, meseleyi bir perspektife oturtma yetisini kaybettiğini özetlemektedir; yeğeninin ciddi kayıplar sonrasında erkekliğe doğru adım atmaya çalışan bağımsız bir çocuk olduğunu düşünemiyordu. Nihayetinde Karl babasını kaybetmiş, hemen ardından amcasının kasti eylemleriyle annesinin kucağından koparılmış, daha sonra da olgunluğa doğru ilerleyeceği yolu bulacağı sıcak bir ortamdan ve kişisel özgürlükten yoksun bırakılmıştı; bütün bunlara da Karl'ı ne kendisinin ne de kardeşlerinden birinin hiçbir biçimde gerçekleştiremediği ideal bir erkek aile bireyi olarak şekillendirmeye can atan aynı amcanın manipülatif, ezici ve boğucu kolları neden olmuştu. Yaşlı Johann von Beethoven üç oğluna varlığı yokluğu fark etmez bir baba olmuştu; yeğenini oğlu olarak evlat edinen Ludwig, ondan daha iyisini yapamadı. Bu yanlış yoldaki Ludwig amcanın yaşayan sanatçıların en büyüklerinden, en ünlülerinden biri olması işleri daha da güçleştiriyordu. Daha sonradan anlaşıldığı üzere Karl, son hastalığı sırasında

amcasıyla barışmayı başardı ve Beethoven Ocak 1827 başında bir vasiyet kaleme aldığında Karl, onun malvarlığının tek vârisi ilan edildi.[24] Karl 1832'ye kadar askeri görevde kaldı; sonra bir Avusturya devlet dairesinde işe başladı ve 1858'de ölünceye kadar sakin bir hayat sürdü.[25]

"İnsan Beyni... Satılık Bir Mal Değildir"

Bu yıllarda Beethoven'ın son derece sıkıntılı kişisel hayatından mesleki hayatının içinde bulunduğu duruma geçecek olursak karşımıza daha az karmaşık olmamakla birlikte, kesinlikle o kadar sıkıntılı olmayan bir tablo çıkar. Hayatının son on yılı içinde yayıncılarla ilişkileri hiç olmadığı kadar çetrefil ve karmaşık bir hal almıştı. İlk yıllarda piyano virtüözü, çığır açan bir besteci olarak şöhret kazanmış, halk için eserler yazmış, eserlerinin birçoğunu Viyana'daki yayıncılar üzerinden yayınlatmıştı: Artaria, Hoffmeister, Mollo, Cappi, Traeg ve bilinen ismiyle Sanat ve Sanayi Bürosu aracılığıyla. Orta dönem yıllarında bu ağ genişlemiş; Viyana dışındaki yayıncılar, hepsinden de önemlisi Leipzig'deki Breitkopf & Härtel de bu ağa dahil olmuştu.

Beethoven'ın son döneminde eserlerinin bilgili insanlar tarafından dahi hemen kabul edilmesi giderek daha zorlaştı. Ama bu dönemde Beethoven, şöhreti Avrupa'nın tamamına ulaşmakla kalmayıp Amerika'ya da varmış bir isim haline geldi. Son eserlerini basmaya can atan, onun ismiyle para kazanmayı uman yeni bir yayıncılar grubu peydahlandı. Bu yeni grubun ilk temsilcilerinden biri İngiltere'de müzik yayıncısı olarak da faaliyet gösteren ünlü piyanist ve besteci Clementi'ydi. Clementi tamamlanmamış bazı işleri almakla kalmadı, yeni bazı işler de verdi: Opus 78 ve 79 piyano sonatları. O kadar başarılı olmayıp ilgili olan yayıncılar arasında "Kreutzer" ile Opus 96 Sonatlarını, "Arşidük" Triosu'nu yayınlayan Birchall, "Kakadu" Varyasyonlarını yayınlayan Chappell ve ilginç bir ismi olan, Londra'daki adresini "Argyll Odaları, Alt Salon" olarak veren "Regent's Armoni Enstitüsü". Bu sonuncu yayıncı Ferdinand Ries'in dürtüklemesi sonucu Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı'nın Britanya'daki ilk basımını ilginç bir biçimde iki kısım olarak bastı. Birinci kısım ilk üç hareketten oluşuyordu, ama ikinciyle üçüncünün yeri değiştirilmişti; ikinci kısım ise final bölümünden oluşuyor ve sanki ayrı

bir besteymiş gibi "Giriş ve Füg" başlığını taşıyordu. Beethoven'ın bu tuhaf basıma izin vermiş olması, bu uzun ve korkunç derecede zor sonata halkın nasıl tepki vereceğini tahmin etme konusundaki haklı kaygısını bir nebze olsun yansıtmaktadır.

Bu son yıllarda dizginleri ele alan yeni yayıncılar arasında, en öne çıkan Sigmund Anton Steiner'in Viyana'daki mağazasıydı; Steiner 1813'te sahneye çıkmıştı; Beethoven'a hasta kardeşine destek olması için borç vermiş, ardından 1815-16'da bestecinin bir dizi önemli eserini yayınlamıştı. Beethoven daha sonra Adolph Martin Schlesinger ile bağlantı kurdu; Schlesinger 1810'da Berlin'de önemli bir yayınevi açmıştı, Weber de dahil olmak üzere Berlinli bestecilerin başlıca yayıncılarından biri haline gelmişti. Beethoven'ın Adolph'un oğlu Maurice Schlesinger'le de arası gayet iyiydi; o da 1821'de Paris'te bir mağaza açmıştı. Beethoven'ın zaman zaman dönemin tipik Alman-Avusturyalı zihniyetiyle kaleme alınmış anti-Semitik ifadeler içeren mektuplarla başkalarına dert yandığı bu iki Schlesinger son üç piyano sonatını ve son kuartetlerin ikisini, Opus 132 ve 135'i bastılar.[26] Opus 131 Mainz'de B. Schott's Söhne tarafından basıldı; *Missa solemnis*'i (yayınlanma hikâyesine ayrı bir bölüm ayırmak gerekir), Dokuzuncu Senfoni'yi ve son dönem başka eserleri de aynı yayıncı basmıştı. Viyana'da yanı başında Domenico Artaria'nın oğullarından Matthias Artaria Opus 130 Kuartetleri'ni, Opus 133 *Grosse Fuge* ve bunların yanı sıra *Füg*'ün dört el için düzenlenmesini Opus 134 olarak bastı.

Beethoven'ın son yıllarda yayıncılarla olan yoğun ve karmaşık mesaisiyle ilgili olgular ve meseleler birkaç kelimeyle özetlenebilir.[27] Beethoven'ın yazışmalarının büyük bir bölümü yayıncılarla ve müziğinin yayınlanmasıyla ilgilidir; çünkü mesleki hırsları, mali kaygıları ve takıntılı zihniyeti ona başka bir seçenek tanımıyordu. Saray'da daimi bir konum edinmeyi reddetmesi ya da bunu başaramaması, düzenli tek gelir kaynağının Kinsky, Lobkowitz ve Arşidük Rudolf'un ona bağladığı yıllık maaş olması yüzünden Beethoven gerçekten de geçimini sağlamak için eserlerini satma ihtiyacı içindeydi. Zor durumda değildi, ama geçimini kolay sağlayamıyordu; gelgelelim 1816'da yeğeni Karl'ın vesayetini üstlendiğinde masrafları da bununla oranlı bir artış gösterdi.

Çok üretken olduğu ilk yıllarında Beethoven'ın yayıncılarla ilişkileri çok başarılı olmuştu; o zamanlar "altı-yedi, hatta daha fazla yayıncının" eserlerini kapışmaya çalıştığını söylüyordu. Eserlerinin her biri için

yüksek bir rakam alabilmek amacıyla hiç durmadan pazarlık yapmaya çalışıyordu; genellikle eserler aslında tamamlanmış değilken, bir yayın sözleşmesi yapıp parasını nakit olarak alabilmek için tamamlandıklarını söylüyordu. Yayın akışını koruyabilmek için, son yıllarında bile epey fazla sayıda erişilebilir eser yazmış ya da ilk dönemlere ait yayınlanmamış minör eserlerinden bazılarını düzenlemiş ve bastırmıştır; bunların hepsi de yayıncıların onunla çalışmalarını, son yıllarında yazdığı giderek zorlaşan, kimi zaman anlaşılmaz olan büyük eserlerini kabul etmelerini kolaylaştırıyordu. Beethoven'ın ilk eserlerinin çok sayıda son basımı, yıllarca yeni eserlerinin basımlarıyla birlikte piyasada oldu; yaklaşmakta olan Biedermeier devrinin burjuva salonları ve müzik odalarına hitaben tasarlanmış olan solo piyano, piyanoda dört el, küçük oda orkestraları için yapılmış sonu gelmez düzenlemelerden bahsetmiyoruz bile.[28]

Başka ülkelerde bestelerinin hakları üzerinde denetim sahibi olabilmesi için en azından bir şansı olduğundan, Beethoven bir eserin haklarını, her biri farklı ülkelerde bulunan birkaç yayıncıya bir şekilde satabilirse, hepsinin eseri aynı tarihte yayınlayacağı yolunda bir anlaşmaya dayanarak kârını artırabileceğini fark etmişti. 1816 tarihli bir eskiz yaprağına bu konuyla ilgili olarak kendisine bir not yazmıştır:

> Şimdi çello sonatı için olduğu gibi, bütün eserler için yayıncının yayın tarihini belirleme hakkını kendinde tutmalısın; hatta Londra ve Almanya'daki yayıncıların birbirinden haberi olmamalı, aksi takdirde daha az öderler; zaten birbirlerinden haberleri olmaları gerekmiyor. Sana bu besteyi bir başkasının sipariş etmiş olduğu gibi bir mazeret ileri sürebilirsin.[29]

Bu planın birçok örnekte uygulanamadığını söylemeye gerek bile yok; ama Viyana ya da Leipzig ile Londra'da aynı tarihlerde çıkan birkaç beste için az çok bu şekilde işe yaradı. Kıtada ticaretin Napoléon yüzünden engellenmesi böyle bir planı uzun yıllar engellemişti; ama 1815 sonrasında daha önce olmadığı kadar mümkün görünüyordu. Böylece Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı Eylül 1819'da, Leipzig, Berlin, Bonn, Offenbach, Augsburg, Mainz (iki farklı yayıncı), Zürih, Münih, Hamburg, Milano'nun da aralarında bulunduğu Avrupa şehirlerindeki diğer on iki yayıncının ve "Almanya, Fransa, İngiltere, İsviçre, Rusya ve Polonya'daki diğer sanat ve kitap satıcılarının" listesini sunan Fransızca

bir kapak sayfasıyla Artaria tarafından basıldı. Artaria aynı tarihte, aynı eseri Almanca bir kapak sayfasıyla, başka bir yayıncı adı belirtmeksizin yayınladı; belli ki Avusturya piyasasını kendi elinde tutmak istiyordu.

Bu yorucu düzenlemeler sırasında, Beethoven ve iddialı birkaç yayıncı, bestecinin eserlerinin, özellikle de klavye için yazılmış olanların bir seçkisini yayınlama fikri üzerinde durmuştur. Bu fikir ilk kez, 1803 gibi hayli erken bir tarihte, Beethoven'ın Breitkopf & Härtel'le yürüttüğü yazışmalarda ortaya atılmıştı. (Bu yayınevi Mozart ile Haydn'ın "bütün eserleri"nin basımını yapmaya soyunmuştu.) Fikir besteci için de yayıncı için de birçok gerekçeyle gerçekten cazipti; fakat birçok farklı yayıncı bestecinin birçok eserinin orijinal yayın haklarını elinde bulundurduğundan kaçınılmaz olarak karaya oturdu. Hatta bir şirket, Mainz'daki Zulehner, bestecinin piyano ve yaylılar için yazılmış eserlerinin izinsiz bir "toplu basımı"nı yayınladı; Beethoven'ın tek yapabildiğiyse bir Viyana gazetesinde bu basıma itirazını yayınlamak oldu; ne basımı engelleyebilmişti ne de çıkışı sonrasında durdurabilmişti.[30]

Beethoven müzik yayıncılığı dünyasıyla ilgili hislerini, bu dünyaya bağımlılığını, eserlerinin müzik mağazalarına ve kitapçılara sel gibi akan değişik versiyonları üzerinde denetim sahibi olamamasının çıldırtıcılığını 1822'de kaleme aldığı ve özel belgeleri arasında kalan "Bütün Eserlerinin Basımı Üzerine Açıklama Taslağı" başlıklı yayınlanmamış satırlarda kısaca ifade etmiştir. Yayıncılarla ilişkilerinde kariyerini parlatan ama biyografi yazarlarını sıkıntıya sokan çirkin uygulamalarda becerikli, açıkgöz ve atılgan olduğunu gösterse de bu özel belge iş yaparken gizlemek zorunda olduğu öfkeyi ortaya koymaktadır:

> Hukuk kitapları pek yararı olmaksızın insan hakları üzerine bir tartışmayla başlar, yine de icracılar bu hakları ayaklar altına alır; bu yüzden yazar açıklamasına şöyle başlıyor: Yazar eserlerinin gözden geçirilmiş bir basımını düzenleme hakkına sahiptir. Fakat açgözlü beyin didicilerin sayısı, o soylu yemeğin hayranları çoktur; pastacıların ceplerini dolduracak her türden uzun ömürlü, sebzeli, salçalı beyinden yapılmıştır ve yazar, eserleri için bazen olabildiğince çok "groschen" ödenmesine çok memnun olacaktır. İşte bu yüzden yazar, insan beyninin [Beethoven'ın vurgusu] kahve çekirdeği ya da bir peynir cinsi gibi satılamayacağını göstermeye kararlıdır; herkesin bildiği gibi peynirin de önce süt, idrar vs.'den üretilmesi gerekir.
>
> İnsan beyni kendi başına satılabilir bir mal değildir.[31]

Son sekiz kelime, eğer hayat koşulları ideal olmuş olsaydı dünyayı değiştirebilirdi. Sanatın ticarileşmesi Beethoven'ın devrinde olduğundan on kat daha fazla olmuş olmasaydı, bizim devrimizde de bunu yapabilirdi. Fakat gerek Beethoven gerek çağlar boyunca başka sanatçılar için koşullar hiçbir zaman ideal olmadığından, bu soylu ifadeler ütopyacı bir inanç bildirisi olmayı sürdürüyor. Beethoven, pratikte hayatının birçok yönünde olduğu gibi yayıncılarla ilişkilerinde de o yüksek ideal davranış biçimine, özlemini çektiği "erdem"e ulaşma konusunda kendisini tümüyle yetersiz hissetmiştir. Viyana'daki İmparatorluk Tiyatrosu'nun yöneticilerine hitaben, daha 1807'de yazdığı başka bir açıklama taslağı da aynı telden çalmaktadır. Beethoven o dönemde "her yıl" bir opera ve operet için sözleşme yapma fikrini değerlendiriyordu; ama tabii bu fikir hiç uygulanmamıştır. Şöyle diyordu:

> [Aşağıda imzası olan kişi] burada kendisini, bütün gerçek sanatçıların amaçladığı gibi, sadece sanat için yaşama, yeteneklerini daha yüksek bir mükemmelliğe ulaştırma arzusuna uygun bir konuma getirecek kadar şanslı olamamıştır. Kariyeri boyunca peşinden koştuğu amaç gündelik rızkını kazanmaktan çok halkın zevkini geliştirmek ve dehasının büyük zirvelere tırmanmasını sağlamak olmuştur... Bunun kaçınılmaz sonucu olarak da aşağıda imzası bulunan kişi hem maddi kazancını hem de kendi yararını İlham Perisi'ne feda etmiştir.[32]

Son Projeler

1818 ile 1827 arasındaki yılların kişisel sıkıntıları, Beethoven'ın yaratıcı çalışmalarının yavaşlamasında etkili oldu; fakat kendisinin ciddi biçimde değişen sanatsal bakış açısının bu yavaşlamaya etkisi çok daha büyüktü. 1812 ile 1817 arasında kalan "derbeder" dönemde zaman zaman gerçekten önemli, çığır açıcı işler üzerinde zaman zaman da tencereyi kaynatacak eserler üzerinde çalışmıştı. Bu döneme ait büyük eserlerin eskizleri, *Fidelio*'nun yeni versiyonunun sahnelendiği 1814 baharı ile *An die ferne Geliebte*'yi tamamladığı 1816 baharı arasındaki dönemde hazırlanmıştır.

Beethoven 1817 yılı boyunca sadece yaylı kenteti için bir füg ile birkaç şarkı çıkardı; bunun yanı sıra Thomson için İskoç şarkıları üzerindeki

düzenlemelerini sürdürdü. Fakat 1817 sonbaharında yeni bir büyük proje gelişmeye başladı. Bu Si Bemol Majör, olabilecek en geniş ölçekte yeni bir piyano sonatı olacaktı; açıktır ki Arşidük'e ithaf etmeyi düşünerek başlamıştı bu projeye. Eserin ilk iki hareketi temiz kopya olarak Nisan 1818'de hazır olup nihayet ithaf edildikleri kraliyet mensubuna sunulduğundan, bu sonat *Hammerklavier* yerine, tıpkı Opus 97 "Arşidük" Triosu gibi "Arşidük" Sonatı olarak tanınacaktı. Eserin tamamı nihayet 1818 sonbaharında tamamlandı; böylece de Beethoven'ın kariyerinde yeni bir dönem başlamış oldu; bu dönemde besteci esasen tek tek eserler üzerinde çalışacaktı; zaman zaman bazı örtüşmeler olsa da bir seferde tek bir esere yoğunlaşacak, bazen yönünü değiştirmek zorunda kalacak, ama esasen aşkın nitelikte tekil besteler yaratmayı amaçlayacak, bestecilik kariyerinin sonuna kadar eksilmeyen bir konsantrasyonla çalışacaktı.

Beethoven'ın devasa ölçekteki, büyük teknik zorluklarla dolu son eserlerinin başlangıcı *Hammerklavier* Sonatı oldu. Devamı 1819'da üzerinde çalışmaya başlayıp *Missa solemnis* üzerinde çalışmak için bir kenara bıraktığı, sonra 1821-23'te tamamladığı "Diabelli" Varyasyonları'yla gelecekti. *Missa solemnis*'e de 1819'da başlamış, Arşidük'ün Moravya'da Olmütz piskoposu olarak atanacağı Mart 1820'de tamamlamayı düşünmüştü; ama bu eseri de ancak 1823'te tamamlayabildi. 1822'de Dokuzuncu Senfoni'ye başladı; eser Mayıs 1824'teki ilk icrasına kadar başlıca meşgalesi oldu. Berlin'den Adolph Martin Schlesinger'in sipariş ettiği, son üç piyano sonatı Opus 109, 110 ve 111 bu devasa ölçekteki eserlerin arasına sıkışmıştır. Bu eserler, *Die Weihe des Hauses* [Evin Takdis Edilmesi] uvertürüyle birlikte 1820 ile *Missa solemnis* üzerinde çalışmaya döndüğü 1822 sonu arasında Beethoven'ı meşgul etmişlerdir.

Beethoven'ın son dönemine, uzun yıllar önce kendisini "sadece" ona adamayı istediğini söylediği bir tür olan yaylı kuartetine dönüş damgasını vurmuştur. Tabii ki hiçbir zaman tek bir türe yoğunlaşamamıştı, ama artık bunu yapacaktı. Mayıs 1822'de Leipzigli yayıncı Carl Friedrich Peters, Beethoven'dan başka şeylerin yanı sıra "piyano kuartetleri ve piyano trioları" istedi; Beethoven bu isteğe hemen, bazı eski bestelerini önerdi; ayrıca "hepsi de hazır" olan eserlerin her biri için ayrı bir fiyat sundu.[33] Bu eserlerin bazıları Beethoven'ın o zamana kadar hiç yayınlamamış olduğu, Bonn dönemine ait eserlerdi; diğer birkaç eseri de az bir çalışmayla teslim edebileceğini düşünmüştü. On gün sonra Peters'a

"yapacak başka işleri olduğu için kuartetin tam olarak bitmediği"ni haber verdi. Aslında, ilerde Opus 127 olarak çıkacak olan bu kuartet daha planlama aşamasındaydı. Peters Beethoven'la uyuşamadı, Temmuz 1822'de Beethoven'ın yeni bir kuartet için biçtiği fiyatı ödemeye yanaşmadı ve özensizce o sırada yeni kuartetlere ihtiyacı olmadığını; Spohr, Romberg ve Rode'un kendisine "hepsi de mükemmel, güzel eserler" olan yeni kuartetler yazmakta olduğunu bildirdi. Böylece Peters'la müzakereler son buldu.

Fakat 9 Kasım 1822'de amatör bir çellocu ve oda müziği hayranı Prens Nicolas Galitzin, St. Petersburg'dan yazarak Beethoven'dan "bir, iki ya da üç yeni kuartet" istedi; onun "uygun olduğuna kanaat getirdiği" rakamı ödemeyi teklif ederek eserlerin kendisine ithaf edilmesini rica etti.[34] Beethoven o sırada devam etmekte olan büyük projelerine rağmen bu siparişi kabul etti; daha sonra Opus 127 olarak yayınlanacak olan Mi Bemol Majör ilk yeni kuartet bir başka büyük dönüm noktasıydı: Son dönem kuartet üslubuna giriş kapısıydı. Çeşitli hatalı başlangıçlar, eserin malzemesine ilişkin değerlendirmelerin ardından kuarteti bestelemeye, bu ağır işe 1823'te başladı; fakat Dokuzuncu Senfoni'yi tamamlayıp Mayıs 1824'teki icrasını gördüğünde, eskizleri demlenmeye bıraktı. Şubat 1825'e gelindiğinde kuartetin provasına az bir şey kalmıştı. O sıralarda Beethoven Galitzin'in siparişini tamamlayacak son iki kuartet üzerinde de çalışıyordu: çellocu Linke'ye "çello için bir konçertant" olacağını söylediği bir La Minör kuartet (daha sonra Opus 132) ile bir eskize not aldığı üzere "ağır ilerleyen bir girişi" ve "sonunda bir füg" olan Si Bemol Majör bir kuartet.[35] Bu sonuncusu orijinal biçimiyle Opus 130 olacak eserin ilk işaretiydi. Sonradan görüldüğü üzere Opus 132'nin tamamlanması için Şubat-Temmuz 1825 arası tam altı ay daha çalışması gerekecekti; 1825'in diğer yarısı ise devasa bir füg finali olan Opus 130 üzerinde çalışmaya vakfedildi. O noktadan itibaren 1825'teki örüntü her büyük yeni kuartet için kural haline geldi: Ocak-Haziran 1826 arasında kalan altı ayın başlıca odak noktası Opus 131 oldu; onu Opus 135'in tamamlanmasına yönelik dört aylık bir yoğunlaşma dönemi izledi.

Bütün bu müzikal etkinlik, yeğen Karl'la ilgili giderek büyüyen kriz sırasında gerçekleşmiş; Karl, Beethoven'ın Opus 135 üzerinde çalışmaya gömüldüğü Ağustos 1826 başında intihar girişiminde bulunmuştu.

Beethoven'ın eskizlerini mutlak bir kesinlikle tarihlendiremesek bile belli ki iç saatini, en feci sorunlardan ve krizlerden korumanın bir yolunu bulmuştu; hiçbir tercihinin olmadığı kısa dönemler dışında. 1826 sonbaharında Gneixendorf'ta kaldığı sırada Opus 131'in son rötuşlarını yaptı ve eseri yayınlanması için Schott'a gönderdi; ardından Opus 135 ve Opus 130'un son hareketinin, *Grosse Fuge*'ün dört el için geliştirilmiş bir versiyonu üzerinde çalışmaya koyuldu. Bu versiyon daha sonra ayrıca Opus 133 olarak yayınlanacaktı. O zaman bile fiziksel ve psikolojik rahatsızlıklardan hiç olmadığı kadar mustarip bir halde, nostaljik duygularla gençliğini düşünerek (Wegeler'e 7 Aralık tarihli mektubunda yazdığı gibi) sonbahar aylarını elinden çıkmış olacak eksiksiz son hareketi yazmaya harcadı; bu Opus 130 için, *Grosse Fuge*'ün yerini alacak olan sevimli "küçük" ya da "ikinci" finaldi. Do Majör bir yaylı kentetine başladı; ama eser ilk hareketin açılışının ve diğer hareketler için birkaç karalamanın ötesine geçemedi. Diabelli bu eserin ilk harekètini alıp 1838'de "Beethoven'ın Son Müzikal Düşüncesi" başlığıyla yayınladı; maalesef Beethoven'ın yarım bıraktığı eserleri tamamlayıp hevesle bekleyen müzik dünyasına sunma yolundaki uzun bir dizi girişimi başlatan talihsiz bir adımdı bu.

18. Bölüm

Geçmişi Şimdiye Taşımak

Üçüncü Olgunluk Dönemi

Beethoven 1818-27 döneminde, orta dönemindeki sonat biçimi yapısının dinamik, hedefe odaklı, geniş erimli ilkelerini tamamlayacak, armoni ile kontrpuanın yapısal boyutları arasında yeni bir denge kuracak daha geniş ölçekli eserler şekillendirmenin yollarını aramıştır. Haydn ve herkesten de önce Mozart'a bağlı olduğu yıllarda inşa etmiş olduklarının ötesine geçmesini sağlayacak modeller arıyordu. Bu son dönemde bile kendisinden önce gelenleri saygıyla anmayı sürdürmüştür; *Missa solemnis* üzerinde çalışırken Mozart'ın *Requiem*'inden parçalar kopyaladığında olduğu gibi özeleştiri güdüleriyle el ele giden bir uygun besteleme modelleri arama yetisi göstermiştir.[1] Onun ilk, orta ve son dönem eserlerinin saf müzikal özellikleri arasında ne tür bağlantılar bulursak bulalım, Beethoven'ın, kendisinden önce gelenlerden yararlanmasının çapını genişletir, onları son döneminin başlıca üslup örnekleri haline getirirken kendi gelişimiyle ilgili yeni perspektifler açtığını görürüz. Beethoven, Händel'a, özellikle de Bach'a doğru yol alırken, kendisinin beslendiği on sekizinci yüzyıl sonu klasizminin ötesinde yatan daha uzak bir geçmişe uzanıyor, bir yandan da ilk kez on bir yaşında *Das Wohltemperierte Klavier*'yi çalıp çalışırken öğrendiği kontrpuansal sanat biçimlerine dönüyordu.

O yıllarda yeni kıvılcımlar ararken, Beethoven'ın eski dönemlerin müziğine merakı artmıştı. İlgi alanları geç Rönesans ve erken Barok müziğini de kapsıyordu; bu müzik ona, armonik uygulamalarının erimini güçlendirmesini ve genişletmesini sağlayabilecek modal armoniyle deneyler yapma imkânı sunuyordu.[2] Dokuzuncu Senfoni haline gelecek ilk fikirler arasında "eski usulde bir senfonide dini bir şarkı" fikriyle karşılaşırız; Opus 132 Kuarteti'nin yavaş hareketinde "İyileşmekte

Olan Bir Hastanın İlahi Olana Kutsal Şükran Şarkısı, Lidya makamı" fikrini gerçekleştirdiğini görürüz.[3] Sohbet defterleri onun makamlarla ilgili on altıncı yüzyıl risalelerine dalmaya ilgi duyduğunu gösterir. Aralık 1819'da Joseph Czerny ona "aramızda bazı yaşlı İtalyanlar var" diyerek on altıncı yüzyılın en büyük kuramcısı Gioseffo Zarlino'dan bahsetmiştir. Bundan bir ay sonra bir başka sırdaşı Carl Peters Beethoven'a Heinrich Glarean'ın 1547 tarihli *Dodekachordon* adlı eserinin, ortaçağa ait geleneksel sekiz makamlı sistem yerine on iki makamlı bir sistemi resmen geçiren risalenin İmparatorluk Kütüphanesi'nde bulunabileceğini haber vermiştir.[4] Beethoven geçmiş dönemlerin müziğine ait güncel antolojilerde Rönesans bestecilerinin birkaç eserini bulmuş, birkaç kere Palestrina ile Byrd'in eserlerini, ayrıca Georg Muffat ile Antonio Caldara gibi Barok bestecilerin kontrpuansal eserlerini, kendisinin geçmişteki kahramanları Bach ile Händel'in bestelerini kopyalamıştır.[5]

Beethoven ilk olgunluk döneminde Mozart taklitleriyle başlayıp dönemin tonal diline hâkimiyet kazanmaya, bu dil içinde kendi sesini bulmaya doğru kuvvetli bir ilerleme göstermişti; bütün bunları da 1785 ile 1800 arasında gerçekleştirmişti. İkinci olgunluk döneminde bu ilk temeller üzerine büyük yapılar inşa etti; 1790'lardaki Mozart sonrası ve Haydn sonrası eserlerinin ötesine geçerek daha geniş alanlara doğru yol almış, enstrümantal müzik biçimlerini yeni bir kalıba dökmüştü. *Fidelio*'nun yeni düzenlemesini geride bıraktığı, bu yeni dönemin ilk enstrümantal eserlerinin filizlendiği 1814'ten itibaren, ikinci döneminde ağırlığını hissettiren doğrudan dinamik ve işleyici özellikleri gizlemeye ya da en aza indirmeye çalışacak; onların yerine biçim ve içeriği dengelemenin farklı yolları üzerine kurulan müzikal stratejiler geçirecekti.

Bu stratejilerden biri, lirik anlatıma geri dönüşünde yatıyordu. Birçok eserinde motifsel gelişime yapılan vurgu yüzünden, tarih katıksız melodik bir besteci olarak Beethoven'a hakkını hiçbir zaman vermemiştir; ama bu görüşün ciddi bir yenilemeye ihtiyacı vardır. Beethoven'ın eserlerinde belkemiği gibi akan melodik buluşlar ve melodik bütünlük eserin sonuna kadar esas önemde olmayı sürdürür, başına gelen tek şey öneminin artması olur. Bestecinin son yıllarında bunu Dokuzuncu Senfoni'de, *Missa solemnis*'te, son piyano sonatlarında, son kuartetlerinde görürüz; ama kendisi de Temmuz 1825'te Prens Galitzin'e yazdığı açıklayıcı bir mektupta bu noktayı açıkça dile getirmiştir. Bir icracının

Opus 127'nin yavaş hareketinde viyolaya ait bir notayla ilgili olarak gündeme getirdiği bir soruya cevaben Beethoven armonik ve kontrpuansal yöntemleriyle ilgili olarak bir ders vermiş, hatta kısa bir estetik nutuk atmıştır. Notanın neden Do değil Re Bemol olması gerektiğini armonik ilkelere dayanarak, ama böyle bir soruya verilecek doğru cevabın ancak ve ancak melodinin önde gelirliğinde bulunabileceğinde ısrar ederek açıklamıştır: "Fakat bunların [Do yerine Re Bemol'ü tercih etme gerekçeleri] ötesinde, melodi yüzünden; melodiye her zaman her şeyin üstünde bir öncelik verilmesi gerektiği için."[6] Mektubun başka bir yerinde ve bir eskiz defterine yazdığı mektup taslağında çizgisel boyut üzerinde aynı ısrarla karşılaşırız. Hatta "kurallar"la ilgili Romantik görüşü benimsemiş, taslakta, "Hisler önümüze bir yol açtığında, kurallar vız gelir!" diye yazmıştır.[7]

Bestecinin son dönem üslubunun temelini oluşturan, son piyano sonatlarında ve kuartetlerinde deneyimlediğimiz diğer temel koşullar, melodinin başat rolüyle birlikte akar. Bu koşullar arasında müzikal zaman ve uzama dair hissedişin yükselmesi; eserlerin tamamı ve tek tek hareketler için yenilikçi hareket planları; biçim ve oranla ilgili zaman zaman aşırı uzunluk (*Hammerklavier*, Dokuzuncu Senfoni ve *Grosse Fuge*'de olduğu gibi) ile aşırı kısalık (Bagateller ve son kuartetlerindeki bazı kısa hareketler gibi) arasında gidip gelen radikal denemeler; geleneksel biçimsel şemaların gizlenmesi ya da dönüştürülmesi; tekrarları, fazlalıkları, basit paralellikleri azaltmayı amaçlayan sıkıştırmalar; bütün içinde bütün seslere tematik bir önem verilmesini sağlayan motifsel doygunluk (Opus 130'un cavatinasında olduğu gibi); enstrümantal müzikte gerçekleştirmeyi amaçladığı şiirsel ve aşkın nitelikleri belirten başlıklar ve mottoların kullanımı; son olarak da son kuartetleriyle ilgili olarak Holz'a betimlemiş olduğu gibi "yeni bir seslendirme" yer alır. Son eserlerinin kontrpuansal dokusunda hemen görülebilir olan bu son özellik bir yandan son kuartetlerinde olduğu gibi bütün seslerin çizgiselleştirilmesini, öte yandan füg ve fügatoyu önceki sınırlamaların ötesine taşıyarak geniş biçimde kullanmasını ifade eder. Beethoven'ın bu yönelimleri, bu yıllarda bir model olarak neden Bach'ı kuvvetle benimsediğini de açıklamaktadır. Beethoven güçlü tonal kontrpuanın bütün bu unsurları yeni bir biçimde birleştirmenin en iyi yolunu sunduğu, ayrıca onun en büyük kontrpuan üstadı olarak Bach'la doğrudan ilişkisini güçlendirdiği

kanısına varmıştı. Beethoven'ın kontrpuana yaptığı bu yeni vurgu Opus 90'ın ardından keskin bir biçimde öne çıkmış; füg ve fügatoyu sadece sonat biçimli hareketlerde önemli bölümler için değil, hareketlerin tamamının baskın ilkesi olarak geniş bir biçimde kullanmasında çok açık bir biçimde somutlaşmıştır.

Beethoven'ın son döneminde bestelediği hareketlerin birçoğunda füg ve varyasyon, sonat biçimini başlıca biçimsel örgütlenme aracı olarak tamamlar. Çoğunu eserlerin ilk hareketlerinin oluşturduğu sonat biçimli hareketlerde bile dönüşümlerin sayısı çoktur; hatta bazı durumlarda bu dönüşümler geleneksel sonat biçimli usullerin belirleyici özelliklerini tanınamayacak biçimde değiştirmiştir. Beethoven'ın on sekizinci yüzyılın sonuna ait modellerden ayrıldığı, finaller, zaman zaman da yavaş hareketler için rondoyu, hatta sonat-rondoyu kullanmaktan vazgeçmesinde hemen görülür. Opus 90'ın şarkı söyler havadaki sonat-rondo finalinin ardından, son döneme ait bu biçime yaklaşan tek final Opus 132 La Minör Kuartet'in finalidir. Ama bu final, karakteri bakımından, daha önceki birkaç minör sonat rondosundan, örneğin Opus 59 No. 2 Mi Minör Kuartet'in finalinden ya da Opus 95 Fa Minör Kuartet'in finalinden ne kadar da ayrıdır![8] Beethoven'ın ilk hareketlerinin, yavaş hareketlerinin, Scherzo'larının, finallerinin biçimsel şemalarında da başka birçok dönüşüm görülür; bunun sebebi sadece biçimsel düşünüşte yenilik arayışı içinde olması değil, Beethoven'ın tematik malzemeyi çerçeveler ve geliştirirken izlediği yeni karmaşık yolların biçim üzerinde yarattığı baskılardır.

1815'ten itibaren Beethoven'ın birçok enstrümantal eserinde, birkaç kereden fazla, hareketlerin, özellikle de finallerin temeli olarak füg ve fügatoyu ağırlıklı olarak kullandığını görürüz (burada sadece geniş ölçekli, tamamlanmış eserlerine yer verilmiştir):

1815.	Opus 102 No. 2 Re Majör Çello Sonatı; Final; Allegro fügato
1816.	Opus 101 La Majör Piyano Sonatı; Final (gelişme bölümü)
1817.	Opus 137 Re Majör Yaylı Kenteti'nde füg
1818-19.	Opus 106 Si Bemol Piyano Sonatı (*Hammerklavier*): İlk hareket (gelişme bölümü); Final: "Fuga a tre voci, con alcune licenze"
1819-23.	"Diabelli" Varyasyonları: 4 (kanonik), 24 ve 32. varyasyonlar
1819-23.	*Missa solemnis*: Gloria ve Credo

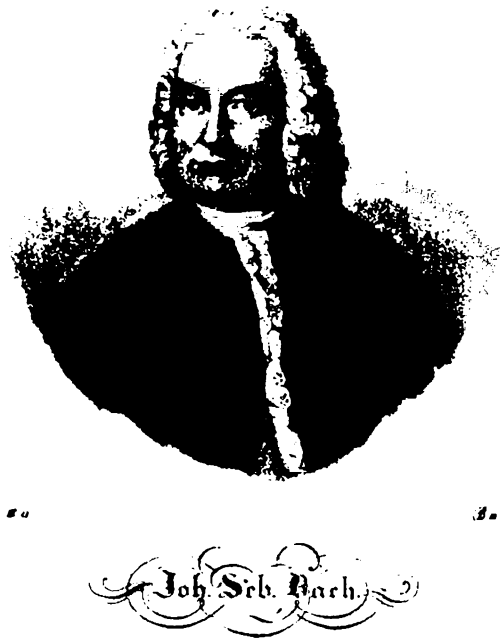
1821.	Opus 110 La Bemol Piyano Sonatı: Final, "Fuga. Allegro ma non troppo"
1821.	Opus 111 Do Minör Piyano Sonatı: İlk hareket (gelişme bölümü)
1822.	*Die Weihe des Hauses* Uvertürü
1821-24.	Dokuzuncu Senfoni: İlk hareket (gelişme bölümü); Scherzo (başlangıç); Final (Si Bemol Majör bölüm; yükselen çifte füg)
1825.	Opus 132 La Minör Kuartet: Yavaş hareket (üçüncü ana bölüm)
1825.	Opus 133 Si Bemol Majör *Grosse Fuge*, "tantôt libre, tantôt recherchée"
1826.	Opus 131 Do Diyez Minör Kuartet: İlk hareket

Bu listede Opus 107 Flüt ve Piyano Varyasyonları gibi bazı önemsiz eserlerde beliren birkaç fügato bölümüne yer verilmemiştir. Ayrıca 1817 tarihli bir beşli füg parçası; Beethoven'ın 1821-25'te düşündüğü, ama tamamlayamadığı "'BACH' [yani Si Bemol (B)-La (A)-Do (C)-Si Diyez (B) notaları] üzerine çok fügsel bir Uvertür;" kopyaladığı, özellikle de *Das Wohltemperierte Klavier*'den alınmış Bach fügleri yoktur.

Beethoven'ın Bach ve Händel Bilgisi

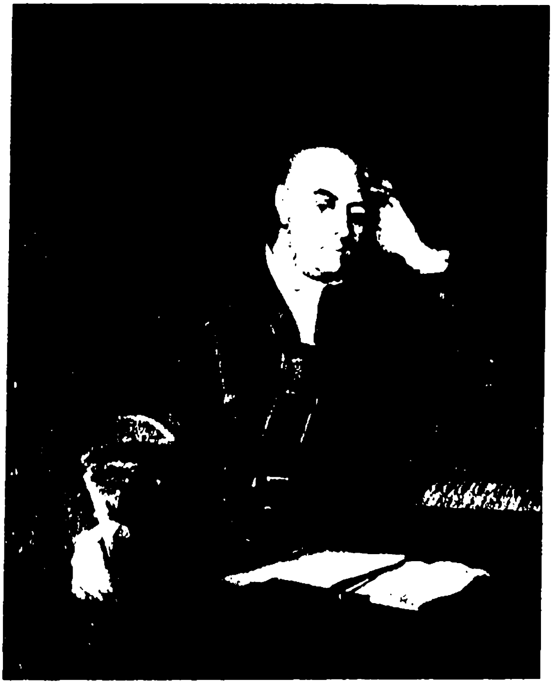
Das Wohltemperierte Klavier, Beethoven için Bonn yıllarından beri müzikal bir kutsal kitap olmuştu. 1780'lerden beri kitapların birine ya da ikisine birden sahipti; bu koleksiyona ilk olarak elyazması bir kopyadan ulaşmıştı. (Kırk sekiz prelüd ve füg ancak 1801'de, doğum yeri Bonn'un yanı sıra Leipzig ve Zürih'te bulunan üç farklı yayıncı tarafından basıldı.)[9]

Beethoven, Bach'a gençliğinden beri derin bir hürmet duymuştu. 1800'de Bach'ın o yıllarda bilinen bütün eserlerinin basılması için yapılan tasarıları sorup soruşturmuş, sonraki yıllarda da Bach'ın eserleri giderek daha görünür hale geldiğinde de bulabildiğini almaya başlamıştı. 1810 ve 1824 tarihli mektuplarda yayıncılardan ona B Minör Missa'nın kopyalarını göndermelerini istemişti.[10] Bu eserin kopyalarını almış olsa da olmasa da Beethoven'ın hayatı boyunca giderek edinilebilir hale ge-



Johann Sebastian Bach'ın 1798'de Allgemeine Musikalische Zeitung'un Bach'a ve onun temsil ettiğine inanılan Alman geleneğine bağlılığının bir işareti olarak ilk sayfasının kapağında yayınlanan gravürü.

len birçok basım ve kopyadan yola çıkarak Bach'ın birkaç enstrümantal ve vokal eserini görmüş olduğu sonucuna varabiliriz. Bach'ın yeniliklerini ve prelüdlerini içeren bir kitabı vardı; bu kitap ölümünden kısa süre önce eline geçen, Händel'in eserlerini içeren altı ciltle birlikte Kont Moritz Lichnowsky'ye gitmiştir.[11] 1827'de Beethoven'ın elinde bulunan elyazmaları arasında, kendi eserleri ve eskiz defterleri dışında, Bach'ın *Die Kunst der Fuge* [Füg Sanatı] hem elyazması hem matbu olarak, Händel'in klavye süitlerinin matbu kopyaları, Händel'dan seçilmiş bir dizi eser ve yine Händel'in Julius Caesar'ı ile İskender'in Ziyafeti bulunuyordu.[12] Beethoven ayrıca Bach'ın Arşidük'ün müzik kütüphanesinde bulunan eserlerine de ulaşabiliyordu; Beethoven'ın bu kütüphaneyi kullandığını biliyoruz, ayrıca Viyana'daki diğer özel koleksiyonlarda da



Phillippe Mercier'nin yaklaşık olarak 1748'de yaptığı yağlıboya bir tabloda Georg Friedrich Händel. (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin).

Bach ve Händel'in müziğini kolayca bulabiliyor olsa gerekti. Bu koleksiyonlar arasında Beethoven'ın Viyana'daki ilk yıllarında görüşmekte olduğu van Swieten ile Kiesewetter'ın koleksiyonları da vardı.[13]

Mendelssohn'un 1829'da *Matthäus-Passion*'u icra ederken Bach'ı "yeniden keşfettiği" efsanesi ısrarla varlığını sürdürse de aslına bakılırsa Bach'ın enstrümantal müziği ve vokal müziğinin bir bölümü 1790'lardan itibaren matbu ve kopyalanmış olarak daha ulaşılabilir hale gelmişti. Bach efsanesinin o dönemki fikirler piyasasına çıkmasında müzik dergileri de bir o kadar etkili olmuştu. Hatta 1798'de Leipzig'de çıkan *Allgemeine Musikalische Zeitung*'un kapağının arka tarafında, ilk sayfanın karşısında Bach'ın bir portresi bulunuyordu. Forkel'in çok yetkin bir çalışma olan Bach biyografisi 1802'de çıktı. 1800 ile 1809 arasında

Leipzig, Berlin ve Zürih'teki yayıncılar Bach'ın birçok eserini bastılar; bunlar arasında *Das Wohltemperierte Klavier*'nin birbirine rakip en az üç basımı, Bach'ın motetlerinin birkaç cildi, *Die Kunst der Fuge* ve "Goldberg" Varyasyonları da dahil olmak üzere başka enstrümantal eserler bulunuyordu. 1811'den itibaren bu yayınlara Bach'ın Kromatik Fantezi ve Füg'ü de katıldı, 1818'de de B-Minör Missa ulaşılabilir hale geldi.

1800'e gelindiğinde Beethoven Bach'ın, çok bilgili, elit bir kesimin müzik tanrısı haline geldiğinin farkına varmıştı. Bu kişiler arasında Viyana'da antik müziğin teşviki için faaliyet gösteren bir cemiyetin başkanlığını yapan van Swieten; Viyana'da, Berlin'de ve başka yerlerde yaşayan, o günlerde daha hafif biçimlere ve üsluplara doğru kayan eğilimlerden hoşlanmayıp besteleme üsluplarında kontrpuansal düşünmeyi canlandırmayı destekleyen Albrechtsberger ve diğerleri gibi öğretmenler de yer alıyordu.

Beethoven'ın Bach'a duyduğu, 1814'lerde çok yükselen ilgi, Bach'ın efsanevi bir org icracısı, tonal kontrpuan ve armoni üstadı, zor klavye eserlerinin bestecisi olmaktan öteye geçtiği yolundaki farkındalığın o dönem giderek yükselmesine denk gelmişti. Bach'ın büyüklüğünün sadece yazımının biçimsel ve kontrpuansal mantığında değil, mantık ve ifade gücünü birleştirmesinde yattığını anlayan müzisyenlerin sayısı giderek artıyordu. Beethoven 1801'de Bach'tan "armoninin ölümsüz tanrısı" olarak bahsettiğinde, ona duyduğu hürmeti esasen klavyeli çalgılar için yazılmış eserlere dayandırıyordu.[14] Sonraki yıllarda Si Minör Missa ve diğer eserlerle tanıştığında, Bach'a, Bach'ın beste yapma zemininde, çizgisel kontrpuanda meydan okumaya hazır hale gelmişti. Füg yazımında Bach'ın ustalığına saygılı ve ona denk olmaya çalışan bir şekilde ustalaşma zorunluluğu hissediyordu. Ama bir yandan da kendisinin füg biçimindeki hareketlerine "şiirsel" boyut dediği şeyi katma; onları kendi kendisini hissedişindeki yeniliğin, kendisini sadece bir besteci değil, aynı zamanda bir "ton şairi" (*Tonedichter*) olarak görmesinin bir parçası haline getirme çabasını sürdürüyordu.[15] Son yıllardaki füg biçimindeki hareketlerini ve eserlerini esasen teknik ifadeler olarak değil (bunda da çok başarılıydılar) bu yıllarda gösterdiği, zamana yenik düşmemiş kontrpuansal füg biçimleri ve dokularını "ilerici" eserler yazmakta, 1820 civarında Rossini hayranlığına kapılmış genel kitlenin küçük bir kesiminin

anlayabildiği sanatsal özgürlüğe hizmet etmekte kullanma girişiminin bir parçası olarak görüyordu.

Beethoven'ın daha eski, zamana yenik düşmemiş kontrpuansal tekniklerine dönüşü ile Verdi'nin yaşını almışken dile getirdiği o ünlü şiar arasında bir paralellik vardır: "Eski zamanlara dönelim, bu ilerlemek olacaktır."[16] Beethoven'ın son yıllarında Bach'ı özümsemesi ile Mozart'ın Bach'a yaklaşımı arasında da kısmi bir paralellik görülür. Mozart gibi Beethoven da Bach'la gençlik yıllarında tanışmıştı; bu yüzden de son yıllarında Bach'a dönüşü eve dönüş gibi bir şeydi; bir keşiften çok bir geri dönüştü.[17] Beethoven öncelikle Mozart ve Haydn'ın mirasıyla uyuşmasının, ardından kendisinin iki önemli gelişme döneminde ilerleme kaydetmesinin, ancak bundan sonra Bach'a dönmesinin de faydasını görmüştü. Böylece 1820'lerde hüküm süren, Bach'ın Mozart övgüsüyle yeniden diriltilmesi eğilimine katılabilmişti; Mozart övgüsü de o yıllarda zirveye tırmanmıştı. Bu görüş, 1815 ile 1829 arasında derlediği *Materialen zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten* [Avusturya Krallığı'ndaki Müzik Tarihi İçin Materyaller] adlı kitabında Bach'ı merkezi bir figür olarak ele alan Abbé Stadler de dahil olmak üzere çeşitli gözlemciler tarafından dile getirilmiştir.[18] Stadler, Bach'ı büyük bir etki kaynağı olarak över; şaşırtıcıdır, onun konumuyla Mozart'ın son dönemi arasında bağlantı kurar:

> Mozart özellikle Viyana'daki son on yılında yazdığı eserlerle öyle zirveye çıktı ki sadece Viyana'da değil, Almanya'da, Avrupa'nın tamamında, üslubunda Sebastian Bach'ın sanatçılığını, Händel'in gücünü, Haydn'ın göz alıcı açıklığı ve muzipliğini birleştiren en büyük ustalardan biri olarak tanınır hale geldi.[19]

Mozart'ın Bach da dahil olmak üzere önceki zamanlardaki büyük isimlerin aracısı olması fikri, Beethoven'ın son dönem eserlerinde Haydn'a ve Mozart'a borcunu gözden kaçırmadan kendisini Bach ve Händel'a bağlayan kanalları derinleştirme çabasıyla "özgürlük ve ilerleme" arayışı içinde olduğunu düşünme eğilimine gayet denk düşer. Beethoven 1819 tarihli bir mektubunda Arşidük Rudolf'a, eski ustaların müziğini incelemek için arşidükün kütüphanesinden yararlandığını, "içlerinde sadece Bach ve Händel'in gerçek bir dehaya sahip olduğunu" söyledikten sonra didaktik üslubuyla şöyle devam eder:

> Fakat yaratımın tamamında olduğu gibi sanat dünyasında da özgürlük ve ilerleme başlıca amaçtır. Biz modernler sağlamlık bakımından atalarımız kadar ilerlemiş olmasak da göreneklerimizin incelmesi kavrayışlarımızın büyük bölümünü genişletmiştir. Artık şöhret unvanı için yarışan benim seçkin müzik öğrencim tek taraflı olmanın yükünü taşımamalıdır; et iterum venturus [est] judicare vivos – et mortuos [Ve o yaşayanları ve ölüleri yargılamak için yeniden gelecek].[20]

Beethoven Händel'in bazı koral eserleriyle 1790'larda van Swieten'ın müzik toplantılarında tanışmıştı; Mozart'ın on yıl önce belirttiği üzere bu toplantılarda "Händel ve Bach'tan başka bir şey çalınmazdı;" özellikle de ünlü oratoryoların koroları çalınırdı.[21] Mozart Händel'in Mesih ve İskender'in Ziyafeti [*Das Alexander-Fest*] adlı eserlerinin orkestrasyonunu van Swieten için yenilemişti; Haydn'a Yaratılış'ın orijinal metnini bulan, Mevsimler için ilham veren de van Swieten olmuştu. Van Swieten Haydn'ı Mevsimler'e bazı gerçekçi ayrıntılar eklemeye de ikna etmiş olabilir; bunlar arasında kurbağaların vıraklaması da vardı.[22] Beethoven da 1790'larda Haydn'ın senfoni ve oratoryo bestecisi olarak Londra ve Viyana'da kazandığı büyük başarıyı görüp Händel'in oratoryolarıyla Haydn'ın doğuşunu sağladığını; şimdi de kendisi için üslubunu sadeleştirmeksizin kitlelere dini müzik yoluyla ulaşan, güçlü ve orijinal bir zihin olarak örnek olduğunu fark etmemiş olamaz; Händel'in halkın müzik söylemini yükseltip onurlandırma biçimi Beethoven'ı derinden etkilemiş olsa gerek. Beethoven Haydn'ın hem Yaratılış'ta hem Mevsimler'de Händelci oratoryo geleneğinin gücünü yakaladığını biliyordu. 1808'de Beşinci Senfoni üzerinde çalışırken, sonra yine 1819 ya da 1820 civarında *Missa Solemnis* üzerinde çalışmaya başladığında Mesih'ten bazı bölümler kopyalamıştı.[23] Başka tarihlerde *Solomon*'daki füg biçimindeki uvertürü kopyalamış, Händel'in *Saul*'ündeki Cenaze Yürüyüşü'nden "muhtemelen daha sonra katılan seslerle" bir varyasyonlar dizisi üzerine düşünmüştü. Bu fikirlerin ardındaki esin kaynağı, muhtemelen, İngiltere Kralı III. George'un cenaze töreninde Cenaze Yürüyüşü ile bir Händel kantatının çalınacağını duyuran Mart 1820 tarihli bir gazete haberi olmuştur; Beethoven o tarihte bu haberi Sohbet Defterleri'ne kaydetmişti.[24]

Beethoven, Britanya'dan gelen ziyaretçilerine Napoléon'un düşüşünden sonra Avusturya'da iktidarda kalmayı sürdüren suyu çıkmış mo-

narşiye kıyasla parlamenter sistemin ne kadar iyi olduğunu söylemeye bayılırdı; hatta Britanya'ya gidip Avam Kamarası'nı ziyaret etmenin hayalini bile kurmuştu. Yetenekli bir İngiliz müzisyen olan Cipriani Potter'a 1817'de yaşayan bestecilerden Cherubini'ye (başkalarının yanı sıra Weber, Rossini ve Spontini'yi kasten es geçmişti), ölmüş olanlardan "Mozart ve Händel"e saygı duyduğunu söylemişti.[25] Schindler, Baden yakınlarındaki "sevimli" Helenenthal'de Beethoven ve yeğeni Karl'la 1822'de yaptığı bir yürüyüşü aktarır: "Beethoven bize önceden gitmemizi ve kararlaştırılan yerde onunla buluşmamızı söyledi. Çok geçmeden bize yetişip bir uvertür için iki motif yazdığını anlattı... Ayrıca bunları nasıl ele alacağını anlattı; birini serbest üslupla, diğerini katı, Händel'in üslubuyla ele alacaktı... Uzun zamandır Händelvari bir üslupla bir uvertür yazmayı düşünüyordu."[26] Beethoven İngiliz Edward Schulz'e de 1823'te "Händel'in gelmiş geçmiş en büyük besteci olduğu"nu söylemişti. Schulz şöyle devam eder: "Bu ölümsüz dâhinin Mesih'inden nasıl bir ruh haliyle, içimden geldiği gibi söyleyecek olursam nasıl ince ve yüksek bir dille bahsettiğini anlatamam... 'Soyunup mezarının başına diz çökmek istiyorum,' dedi."[27] Beethoven'ın samimiyetinden kuşku duymasak da özellikle Britanya'dan gelen ziyaretçilere Händel'i göklere çıkarmaya meylettiğini, bu arada İngiltere'yi ziyaret etme isteğini ifade ettiğini fark etmeden geçemeyiz. Hiç kuşku yok ki kafasının bir yerinde İngiltere kamuoyu ve aristokrasisinden Haydn'ın gördüğü gibi muhteşem bir kabul görme, muhtemelen geliri yüksek daimi bir konum elde etme gibi bir fikir vardı. Son eserleri arasında *Missa Solemnis* ve Dokuzuncu Senfoni'deki pasajların yanı sıra, "Händelvari üsluba" en fazla yaklaşan eseri, doğrudan yaklaşımları ve enerjileriyle yanılgıya yer bırakmaksızın Händel'in yankısını taşıyan konular üzerine yazılmış Do Majör güçlü bir sekansı olan ikili fügün damgasını vurduğu 1822 tarihli *Die Weihe des Hauses*'dir.

19. Bölüm

Son Dönem Piyano Müziği

Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı

Lakaplar yapışır. Bu isim kendisinden hemen önce gelen, orijinal elyazmasında ve ilk basımının ilk sayfasında aynı kelimeleri taşıyan Opus 101 için de pekâlâ kullanılabilir olsa da artık Opus 106'ya "*Hammerklavier* Sonatı"ndan başka bir şey demek için çok geç. Beethoven *Hammerklavier* kelimesini (İtalyan piyanofortenin Almanca karşılığı) bir sonraki sonatı Opus 109'un orijinal elyazmasında da kullanmıştır. Bütün bunların gerisinde Beethoven'ın 1817 civarında vatansever bir şevkle patlayıp "bundan böyle başlığı Almanca olan bütün eserlerimizde 'piyanoforte' yerine 'Hammerklavier' ismi kullanılması" diyerek ısrar etmesi yatmaktadır.[1] Tersinden düşünüldüğünde, doğru, bu sonatın kendisine ait bir ismi olması gerekir. Teknik gerekleri, büyüklüğü, ifade içeriğinin genişliği bakımından Beethoven'ın üçüncü olgunluk döneminde ve piyano sonatının tarihinde bir dönüm noktasıdır. Beethoven'ın 1812 sonrasında yön değiştirdiğinin bir işaretidir; Beethoven 1812'de Sekizinci Senfoni'yi bitirdiğinde elinde yeni bir senfoni projesi yoktu, Dokuzuncu Senfoni haline gelecek eser üzerinde ancak 1821'de çalışmaya başlayacaktı. Bu açıdan bakınca, 1817-18 döneminde *Hammerklavier*'in bestelenmesi bir senfoni üzerinde çalışmakla eşdeğer hale geldi.

1819'da *Wiener Zeitung*'da yayınlanan, Beethoven'ın bilgisi dahilinde yazıldığına kuşku olmayan bir notta şöyle denmektedir: "Eser, salt imgeleminin *(phantasie)* zenginliği ve büyüklüğü sebebiyle değil, sanatsal bütünlüğü ve katı üslup kullanımıyla Beethoven'ın klavye için yazılmış eserlerinde yeni bir dönemin başlangıcının habercisi olduğu için de üstadın diğer bütün eserleri arasında ayrı bir yerde durmaktadır."[2] Gazetecilik bir kez olsun haklı çıkmıştır.[3]



Beethoven'ın Opus 106 Piyano Sonatı'nın 1818 tarihli bir cep eskiz defterinde bulunan eskizleri. (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viyana)

Eserin en belirgin özellikleri uzunluğu ve karmaşıklığıdır. Senfoniler arasında *Eroica*'nın, kuartetler arasında Opus 59 No. 1'in olduğu gibi büyüktür. Bu eserler sadece uzun gövdeli, uzun kemikli eserler olmakla kalmaz; aynı zamanda kendi türlerinde başka kimsenin yazmamış olduğu bir uzunluktadırlar. Beethoven'ın vizyonunun, entelektüel olduğu kadar duygusal bakımdan da güçlü fikirlerin ifade edilmesi için geniş bir yer isteyen, tam anlamıyla örgütlü bir biçimsel çerçeve içinde bir tematik fikirler ve armonik usuller zenginliğini barındırmak için uzun bir zaman dilimi gerektiren parçası için yazılmış abidevi eserlerdir. Beethoven kısa zaman dilimlerinde benzer sonuçlar alamayacak bir besteci değildi; bunda genellikle başarılıydı. Ama bu dört hareketli büyük döngülerle fikirlerini ve sonuçlarını geniş tuvallere yayma çabası göstermiştir. Michelangelo, II. Julius'un mezarı için yaptığı oturan Musa heykelinin devasa fiziksel büyüklüğüne karar verdiğinde de kesinlikle benzer bir şey düşünüyordu.

Eroica'nın uzunluğunun ilk basımdaki birinci keman partisinde açıkça belirtildiğini hatırlayalım: "Bu senfoni genellikle olduğundan daha uzun yazılmıştır." Ayrıca Beethoven Opus 59 No. 1'i bestelemesinin son aşamalarında kendisini dizginlemiş, ilk iki hareketin her birini o sırada olduklarının yarısı kadar daha uzatmamaya, son hareketin sonu için kaleme aldığı uzun tekrarı eklememeye karar vermiştir. Sonat biçimli hareketler olsun, diğerleri olsun geniş ölçekli biçimsel yapıların parçaları arasında oran ve dengeyi gözetmek ömrü boyunca Beethoven'ın zihnini meşgul etmişti; Beethoven'ın hareketleri arasındaki oranların incelenmesi, hâlâ kısmen çözülmüş ve ulaşılabilir durumda olan eskiz defterlerinin değerli yeni bilgiler verebileceği birçok çalışmadan biridir.[4]

Beethoven'ın 1790'lardan başlayarak son derece büyük bir çeşitlilik gösteren yirmi sekiz piyano sonatı çıkardığını düşünecek olursak *Hammerklavier* için seçtiği büyük estetik modelin bir atılım olduğunu görürüz. Yayınlanmış ilk piyano sonatlarında tam dört hareketli diziler yazarak bu türün estetik ağırlığını artırmıştı; bundan kısa bir süre sonra, 1800-1802 döneminde de üç hareketli sonatlar ya da Opus 27 No. 1 ve 2'de, Opus 31'de olduğu gibi üç hareketli iki sonat gibi başka modellerle bu şablonu değiştirmeye başlamıştı. "Waldstein"ın piyano sonatının ağırlığını büyük oranda artırdığı doğrudur; ama bu ağırlığı hayli uzun iki hareketi finaldeki kısa Adagio girişle ayırarak koymuştur. Aslına bakılırsa 1819'a gelindiğinde Beethoven 1802'de bestelediği Opus 31 No. 3'ten beri dört hareketli bir piyano sonatı yazmamıştı. Beethoven'ın orta dönemindeki keman ve çello sonatları da benzer değişikliklerin etkisi altındadır; üç hareketli "Kreutzer" Sonatı'nda, Opus 69 Çello Sonatı'nda bunu görebiliriz; dört hareketliymiş gibi görünen Opus 69'da sonat ilerledikçe o güzel yavaş hareketi de hareketler arasına katma noktasına gelinir. Beethoven bunların ardından klavyeli oda müziğinde iki tane geniş, dört hareketli dizi ortaya çıkardı; 1811 tarihli "Arşidük" Triosu da 1812 tarihli Sol Majör Keman Sonatı da bu türlerde Beethoven'ın söylediği son sözler oldu.

Bu iki eserden "Arşidük" Triosu, Beethoven'ın en uzun piyano sonatı olan *Hammerklavier*'nin modeli olmaya en yaklaşan eserdir; sonatla aynı anahtarda, Si Bemol'de yazılmış olup aynı hamiye ithaf edilmiştir.[5] Uzunluklarındaki benzerlik açıktır. Her iki eserin de ilk hareketlerinde, armonik planlarında bazı önemli unsurların ortak olduğu ise o kadar

açık değildir; her ikisinde de serim ve gelişme bölümlerinde tonikten, Si Bemol Majör'den başlayıp alçalan üçlü zincirleri kullanılmıştır. Charles Rosen'ın canlı bir ifadeyle gösterdiği üzere bu sonatta alçalan üçlüler, eserin tamamının bütünleştirilmesinde önemli bir rol oynar; burada kullanılmaları, Beethoven'ın ilk dönemlerindeki alçalan üçlü zinciri kullanımının sonraki bir döneminde yeniden hayata geçirilmesidir; alçalan üçlü zincirleri bestecinin Mozart ve Haydn'dan aldığı, gelişiminin özellikle Bach'a yakınlaştığı aşamasında, aradığında Bach'ta da bulmuş olabileceği bir süreçtir.[6] "Arşidük"te dominant altı toniğin ilk armonik kontrastıdır ve çellodaki büyük ikinci temaya bir alçalan üçlü zinciri hâkimdir; bu *Hammerklavier*'deki üçlülerin habercisi olmuştur. "Arşidük"te biraz daha ilerlediğimizde serimin tonal planının normalde bekleyeceğimiz üzere tonik Si Bemol'den dominantı Fa'ya doğru ilerlemediğini, Sol Majör'e geçtiğini görürüz.[7] Burada, serimin sonunda ya bütün bölümün tekrarı için toniği yeniden kurmak ya da gelişme bölümüne geçmek için ani bir değişikliğe gerek duyulur. Gelişme bölümünde bir sonraki hedef gerçekten de Mi Bemol Majör'dür; çello ilk temanın ifade gücü yüksek bir varyasyonuyla Mi Bemol Majör'e gelerek bu anı mühürler. Son adımlar minör modda, Do Minör'de ender rastlanan bir dokunuşu beraberinde getirir ve nihayet tonik Si Bemal Majör'ün yörüngesine yerleştikten bir süre sonra *dolce* serim tekrarına geçer.[8] Serim tekrarı öncesinde armonik gerilimlere nispeten rastlanmaması, *Hammerklavier*'deki durumla tümüyle farklılık gösterir; "Arşidük"ün ilk hareketinin daha gevşek ve rahat karakterine işaret eder. Fakat armonik planlama serim bölümünde ve gelişme bölümünün ilk kısımlarında esasen aynıdır.

Şurası kesin ki iki eser başka biçimlerde keskin farklılıklar gösterir. Piyano Triosu soylu duyguları ve iyimserliğiyle etkileyicidir; fırtına öncesindeki *Pastoral* Senfoni'de olduğu gibi minör moda pek başvurmaz. Daha önce gördüğümüz üzere trionun ilk hareketinin ardından fügato bir triosu olan devasa bir Scherzo gelir, yavaş hareket iyi işlenmiş bir varyasyonlar dizisidir, final bölümüyse yaylı çalgılar ile piyano arasındaki uyumlar ve başlangıçlarla gelen ritmik değişimlerin canlandırdığı 2/4'lük ölçüde rahat bir harekettir. Öte yandan *Hammerklavier* üç devasa hareketle yükselip füg biçimindeki finale ulaşır; bu durum esere "Arşidük" Triosu'nda olduğundan hayli farklı bir sona odaklı olma özelliği vermektedir.

Hammerklavier, Beethovenvari klasik bir fiziksel açılış jestiyle, sırf ritmiyle akılda kalan sekiz notalı bir marcato figürüyle açılır; figür üçlüler halinde tekrarlanarak yükselir ve durur; sonra legato ana tema yükselir ve o da başka bir durağa gelir. Bu açılış fikrinin bir eskizinde "Vivat Rudolphus" kelimeleri bulunmaktadır; ithafın baştan savma olmaktan başka her şey olduğunu gösteren sözlerdir bunlar. İki unsur, her ikisi de devam isteyen açılış motifi ve ana tema büyük bir gerilim kurar; bu biraz, iki duraklamanın olduğu Beşinci Senfoni'nin ya da tonik üçlü boyunca yükselen dokunaklı ritimleri ve tekrarlarıyla *Fidelio* Uvertürü'nün başlangıcını andırır. *Hammerklavier*'in açılışında bu gerilim hareket ilerledikçe, kısmen ritmik olarak profili çizilen tematik fikirlerin çok sayıda olması, kısmen gelişme bölümüne damgasını vuran füg biçimindeki uzun bölüm yüzünden giderek artar. Ayrıca hareketin uzak bölgelere (Sol Bemol Majör, Si Minör) armonik olarak ilerlemesi ve dinamiklerinin keskin kontrastlar göstermesi de bu gerilimi artırır. Zayıf tempolar üzerindeki *forte* vurgular, ilk hareketin sonunda patlama gibi belirir; hiçbir şey, son yedi ölçüdeki dinamikler kadar bu sonata damga vurmaz; bu ölçülerde bir diminuendo yerleşik hale gelmiş olan *piano*'dan *piano sempre*'ye, oradan da çok ender rastlanan *pianissimo*'ya doğru iner; sonra perde olarak aşırı uçtaki *fortissimo* tonik akor birden, son unison Si Bemol'den önce patlar.

Bu sonat Beethoven'ın 1817'de Londra'dan Broadwood'un şık hediyesi olarak altı oktavlı büyük bir piyano almasından hemen sonra yazılmıştı. Broadwood'un tonu muhtemelen Viyana yapımı piyanolar kadar parlak değildi, ama geniş bir dinamik yelpazesini ve tonal gölgelemeyi mümkün kılan özellikleri bu yönünü telafi ediyordu. Beethoven'ın son sonatlarının yenilenmiş bir Broadwood'daki modern icraları, tonal gölgelemenin, dinamiklerin inceliğinin, ses dolgunluğunun güzelliğinin Beethoven'ın klavyeli eser yazımını kavrayışında artık hiç olmadığı kadar hayati bir önem taşıdığına herkesi ikna etmiş olsa gerek.[9]

Hammerklavier'in genişliği, Scherzo'su ve Triosunda daha belirgindir; Beethoven'ın en uzun süreli yavaş hareketlerinden biri olan ağırlıklarla yüklenmiş Fa Diyez Minör *Adagio sostenuto*'da daha da belirginlik kazanır; Adorno bu hareket hakkında ilginç bir not düşerek açılış melodisinin "esneklikten yoksun olduğu"nu, burada "yüzeysel eklemlemelerin kaybolduğunun görüldüğü"nü ve melodinin "uzun kemerler üzerine gerildiği"ni belirtmiştir.[10] Bu eser bestecinin ikinci dönemine ait bir eser

olsaydı, hatta "Arşidük" Triosu gibi ikinci dönemin sonuna ait bir eser olsaydı, final bölümü daha abidevi olmak yerine eserin tamamını dengelemek için hafif olabilirdi. Fakat Beethoven tercihini final bölümünü abidevi kılmaktan yana kullanmış ve eserin son bölümüne daha fazla ağırlık yüklemiştir. Yeni bir estetik hale giden yolu gizemli bir biçimde işaret eden, peş peşe gelen tuhaf ve görünürde birbiriyle ilgisi olmayan figürlerden oluşmuş doğaçlamayı andırır fantezi havasındaki Largo ve Allegro girişin ardından bu yeni hal üç ses için "con alcune licenze" ("katı yazımdan bazı sapmalarla") yazılmış büyük bir füg olarak belirir. Beethoven'ın o zamana kadar yazmış olduğu en büyük, en karmaşık fügdür bu.

Bu füg, birkaç yıl önce yazılmış Opus 102 No. 2 Re Majör Çello Sonatı'nın fügü andırır finaliyle karşılaştırıldığında geniş ölçekte düşünülmüş bir fügdür; çello sonatının finali katı çizgilere uyan bir füg değil, bir bütün haline getirilmiş üç büyük parçadan oluşan, güçlü bir uyumsuzluğu olan fügato bir harekettir. *Hammerklavier*'in fügünün konusu ise olağandışı derecede uzundur. Aralıklı birkaç habercinin adından, on notalık büyük bir sıçramayla başlar; bu sıçramanın ilk hareketin açılışındaki duygusal sıçramayı hatırlattığı açıktır; bu arada bir tril de başı çeken tondan toniğe doğru hareketi çarpıcı bir biçimde güçlendirir (*W 45). (Beethoven son dönemlerinde yazdığı diğer Si Bemol Majör fügü Opus 133 *Grosse Fuge*'de de benzer bir figür kullanmıştır; yalıtılmış nota çiftleri üzerindeki ısrarlı trillerin güçlü bir rol oynadığı *Grosse Fuge* birçok bakımdan bu fügün soyundan gelir.) Opus 106'nın fügünde açılışta yukarıya yükselen jestin ardından, alçalan üçlü zincirlerden oluşan sonraki figürler daha geniş bir melodik şekil oluşturan, art arda gelen on altılık notalardan oluşan örüntü dizilerine varır; bu diziler sırasında da aslında alçalan üçlüleri duymaya devam ederiz.

Opus 106'nın fügü iki biçimde açılır. Bir açılımı, konusunun zamanın eskitemediği kontrpuansal dönüşümlerindedir. Konunun büyütülmesine, retrogradına ve çevrilmesine adanmış pasajlarla karşılaşırız.[11] Beethoven'ın tematik malzemeyi yönlendirme amacıyla büyütme, retrograd ve çevirmeyi kullanarak "sırf engin bilgisini gösterdiği"ni ya da füg yazımının yapıcı ilkelerine "uyduğunu" varsaymanın ötesinde, büyütme, retrograd ve çevirmenin fügü geliştiren özellikler olarak oynadıkları karakteristik işlevlerin, Beethoven'ın bu finalde kucakladığı estetik açısından temel önemde olduğunu görürüz. Beethoven'ın bu ha-

reketteki amacı, Bach'ın kuvvetli biçimsel mantık ve kontrpuansal beceri gösterileriyle genişleyip neşelenme yetisine rakip çıkarken, bir yandan da bu gösterileri tamamen kendisine ait olan, kendi deyişiyle "şiirsel" unsurla doldurmaktır.

İlk bölümün ardından, kontrast oluşturan ikinci bir konuyla karşılaşırız; bu yeni konu 3/4'lük ölçüde hızla akan dörtlük notalardan oluşur; birinci konu ne kadar zor tahmin edilebilir bir biçimde aniden geliyorsa, bu konu da o kadar düzgün, düzenlidir. Yeni konuya tam bir serim verilir,[12] bu tematik antitez kurulduktan sonra da incelik bakımından en geri kalmış Hegelci bile sonucu tahmin edebilir: İki tema nihayet birleşecek, hareketin kapanış bölümünü oluşturan yeni ve daha yoğun kontrpuansal bileşimlere yol açacaktır. Beethoven aynı ilkeyi daha sonra Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde kullanmıştır; burada kardeşlik teması "Neşeye Övgü" ile Tanrı'nın huzurundaki milyonlara seslenen ikinci büyük tema zirve oluşturan bir çifte fügde birleşir. *Hammerklavier*'de birleşen unsurlar sadece birbirleriyle sesli bir kontrpuansal ilişki içinde olan iki tema değildir; birinci temanın hem orijinal biçimiyle hem tersine çevrilmiş bir biçimde yeniden belirmesi de bu birleşmelerden biridir. Bütün bunlar ve bir bütün olarak sonat daha sonra önceki bütün zirve noktalarının üstüne çıkan uzun bir kodayla taçlandırılır: pes perdede alçaktan homurdanan triller, dinamik bitişi kuran kısa bir Poco adagio, orijinal birinci temada koşturan aynı perdeden ölçüler, trillenen *fortissimo* oktav çiftleri; bütün bunlar fügü, ayrıca sonatın tamamını başlatan yukarı sıçramanın açılımlarını gidebileceği son noktaya kadar işler. Beethoven olgunluk dönemine ait birçok eserinde olduğu gibi en basit figürlerden bile son zerresine kadar anlam çıkarmaya çalışır; geniş bir hareketin malzemesini kaçınılmaz olduğu kadar mutlak olduğu hissedilen ve işitilen bir sona doğru taşır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere bu sonatın dikkat çekici yönlerinden biri, Beethoven'ın eseri Londra'da yayınlanması için Ries'e gönderirken ona yayını şu üç biçimden birinde gerçekleştirme izni vermiş olmasıdır: (1) "Largo'yu atlayıp doğrudan Füg'le başlatabilirsin;" (2) "ilk hareketi, sonra Adagio'yu, ondan sonra da üçüncü hareket olarak Scherzo'yu kullanabilirsin;" (3) "sadece ilk hareketi ve Scherzo'yu alıp sonatı bunlarla oluşturabilirsin."[13] Buradan ne çıkaracağız? Beethoven "çabasının değerine duyduğu güveni bir anlığına yitirmiş" miydi?[14] Muhtemel gö-

rünmese de herhalde öyleydi. Beethoven'ın yayıncılarla olan ilişkilerinde izlediği kurnazca, hesapçı hamlelerden haberimiz var. Bu kadar zor bir eserin Britanya'da hemen yayınlanmasını sağlamak o kadar önemliydi ki Beethoven eserin kısmen ya da değişik bir biçimde yayınlanmış bir versiyonunu kabul etmeye hazırdı. Karl'ın eğitimini finanse etmek için acilen paraya ihtiyacı olmasının yanı sıra başlıca destekçisi arşidük de o sıralar mali bir darboğazdaydı. Beethoven aynı mektupta Ries'e "gelirim kaybolup gitti" demişti. Britanya'da yapılacak basımdan gelecek ödemeye olabildiğince kısa sürede ihtiyacı olduğunu, böylece eseri "gerçekten çok uzun bir süredir beklemekte olan" Viyanalı yayıncılara verebileceğini de açıkça belirtmişti. Genelde olduğu gibi sadece bir seferlik bir ödeme alabiliyordu, korsanlar esere üşüşmeden önce de acilen yayıncıların her birinden bir ödeme alması gerekiyordu.

Nihayetinde sonat Britanya'da iki kısımlı bir versiyon olarak yayınlandı: İlk kısımda ilk üç hareket (ikinci ve üçüncü hareketin sırası tersine çevrilmişti), ikinci kısımdaysa Giriş ve Füg yer alıyordu. Olağandışı derecede uzun ve zor bir eser için verdiği bu taviz yedi yıl sonra, Opus 130 Si Bemol Kuartet'in fügü andırır çok daha uzun, çok daha incelikli finalini ayırma uyarısı alıp Opus 133 *Grosse Fuge*'ü ayrı bir eser olarak yarattığında da aklına gelmiş olsa gerek.

Opus 109-111 Piyano Sonatları

Opus 106'nın, görünürde kolay yutulur olmayan, çoğu müzisyenin çalınamaz bulduğu bu eserin yayınlanmasını takiben piyano sonatı bir daha asla eskisi gibi olmayacaktı. Beethoven'ın son üç piyano sonatını bu abidevi başarıyla birlikte değerlendirmeliyiz. Kesinlikle orijinal, bağımsız, eksiksiz olarak hayata geçirilmiş başyapıtlar olsalar da bunların bir üçleme oluşturduğunu solgun bir ışıkta da olsa görebiliriz; bu eserlerin, Berlin'den Adolph Martin Schlesinger'in Beethoven'a yazdığı 11 Nisan 1820 tarihli bir mektupta verilmiş bir siparişe karşılık bir grup halinde doğmuş olması bu kanıyı güçlendirir. Schlesinger'in mektubu kaybolmuş olsa da neler söylediğini biliyoruz; çünkü Beethoven ona 30 Nisan'da o kadar önemli olmayan diğer eserlerle ilgili tartışmalarına ilaveten her biri 40 dükaya "üç sonattan oluşan bir opus" verebileceği-

ni söylemiştir.[15] Her zaman olduğu gibi, kendisinin önünde koşuyordu; çünkü Opus 109'un ilk hareketi olacak parça üzerine birtakım fikirler karalamaya daha yeni başlamıştı, diğer sonatlar ise o sırada en iyi ihtimalle belli belirsiz tasarlanmış olup somutlaştırılmayı bekleyen hayallerdi. Beethoven o sıralarda *Missa solemnis* üzerinde çalışıyordu; ama eserin sunumu için verilen son tarih, Arşidük Rudolf'un Olmütz başpiskoposluğuna atandığı 9 Mart 1820 geldiğinde, bestecinin Missa'yı tamamlamak için biraz daha fazla zamana ihtiyacı olacağı, ayrıca üç piyano sonatı gibi daha küçük ölçekli işlerle de ilgilenebileceği açıklık kazanmıştı. Tamamlayacağı ilk eser Opus 109 Mi Majör Sonat'tı; eser 1820 yazı boyunca başlıca projesi haline geldi, sonbahar geldiğinde tam anlamıyla hazırdı. Beethoven bundan sonra 1821 baharında bir sonraki sonatı Opus 110'a başladı, bunu da aynı yılın Aralık ayında bitirdi. Bunu Opus 111 Do Minör Sonat üzerine ilk çalışması izledi; bunu ilk iki sonattan daha hızlı bir biçimde bitirdi; Opus 110 ve 111'i Şubat 1822'de Schlesinger'e göndermeye hazır hale gelmişti. Yine de yapması gereken işler vardı; Beethoven bundan sonra Opus 111'in ikinci hareketini yeniledi ve hareketin bu yenilenmiş halini Nisan 1822 başında elinden çıkardı. O yılların başlıca eseri Missa üzerindeki çalışmalarını hâlâ sürdürüyor olsa da 1821 başında Opus 119 Piyano İçin On Bir Bagateli ve ardından 1822 sonbaharında da Josephstadt Tiyatrosu'nun yeniden açılışı için yazdığı uvertürü, *Die Weihe des Hauses*'i tamamlayabildi.

Beethoven'ın piyanodaki hayal gücü, bu üç piyano sonatının her sayfasına damgasını vurmuştur. Sağır olmasına rağmen, klavyede besteleyebilme, hayal gücünü serbest bırakmak için parmaklarını kullanma becerisini kullanabilmesi sayesinde çok zengin yeni fikirler ortaya çıkarmış olsa gerek. Bu eserlerin her birinde hayal bile edilemeyecek sesler, çok varyasyonlu figürasyon örüntüleri karşımıza çıkar; klavye ve pedallar daha önceki yıllara ait en yenilikçi eserlerinin çok daha ötesine geçen biçimlerde kullanılmıştır. Birkaç oktav boyunca arpejlenmiş kadans benzeri pasajlarla karşılaşırız; birbirine paralel biçimde hızla akan üçlüler ve altılılar; hassas figürasyonlar; piyanoda sol pedal kullanılarak, yani ses kısılarak çalınacak efektlerin kullanımı; başka kısımlarda devam eden melodik ve kontrpuansal çizgiler üzerine uç perdelerde sürekli kılınmış triller. Üç piyano sonatının her birinde bu piyano efektleri tek tek hareketlerin ve bir bütün olarak sonatın yapısal bileşimine yerleştirilmiştir.

Dahası her sonatın kendisine özgü bir tasarımı vardır; biçimin malzemeden doğuşu, orta dönem eserlerinin en orijinallerinde bile olmadığı kadar dramatik bir biçimde gerçekleşir. Burada makroskobik biçimsel şekillendirme beklenen normlardan çok daha eksiksiz bir biçimde ayrılmıştır; çünkü Beethoven 1815 öncesindeki önemli eserlerine ("Ay Işığı" ya da "Fırtına" sonatları gibi fantezi benzeri deneysel eserleri dışında) hâkim olma eğilimindeki süreçsel gelişme yöntemlerinden uzaklaşmıştır. Son sonatlarda, bir hareketin malzemesi başlangıçtan sona doğru kendi potansiyelini gerçekleştirirken, biçimin de doğma sürecinde olduğunu hissederiz. Gerçek başyapıtlardan her zaman böyle bir his alınabilirse de burada Beethoven'ın başka eserlerinde olduğundan çok daha hissedilir bir haldedir. "Doğuş süreci" dediğim şeyin psikolojik yönüne ağırlık verilmiştir; klasik sonatlarda, hatta Beethoven'ın en çığır açıcı ilk sontlarında biçimsel beklentileri yaratan ve gideren geleneksel yöntemler genellikle askıya alınmış, silinmiş ya da gizlenmiştir. Biçimsel eklemlerin bu şekilde gizlenmesi Beethoven'ın son dönem üslubunun temel bir yönüdür ve bu üç eserde görkemli bir hal almıştır.

Opus 109 Sonatı

Bu üç sonatı bütünlükleri içinde değerlendirirsek, Opus 109'un hareketlerinin dengesi ve ağırlığı bakımından biraz muğlak olduğunu görürüz. Eserin üç hareketli ilginç bir planı vardır: Vivace, tonik Mi Majör'de hızlı tempolu, kısa ve yoğun bir ilk hareket; Prestissimo, tonik Minör'de çok daha hızlı bir Scherzo; Mi Majör bir Andante molto cantabile ed espressivo, üç hareketin en uzunu olan sakin, ifade gücü derinden gelen bir final. Tempoların sıralaması daha önceden görülmemiş bir biçimdedir: Beethoven ilk harekette Vivace'yi daha önce Yedinci Senfoni'de kullanmış, bu tempoyu Dördüncü Piyano Konçertosu ve *Lebewohl* Sonatı'nda olduğu gibi final bölümlerine saklamıştı. Sırf bu amaçla Vivace'yi orta dönemine ait birkaç eserinde final temposu olarak Allegro ya da Presto'nun yerine kullanmaya başlamıştı; Vivace son eserlerinde, hepsinin ötesinde son kuartetlerin Scherzolarında çok daha sık karşımıza çıkar. Presto'nun daha hızlı bir varyasyonu olarak Prestissimo'ya gelince; bu tempoyu önceki üç piyano eserinde ana tempo olarak kullanmıştı, ama o zamandan beri kullanmamıştı.[16] Eserleri

bir varyasyon dizisiyle bitirmesi ise kendi başına radikal bir adım değildi; ama bu hareketin yoğunluğu ve ana tempo değişiklikleri kendisinden önce gelenlerden (örneğin Opus 74 "Arp" Kuarteti'nin finalinden) ayrılır. Beethoven'ın Almanca "Gesangvoll, mit innigster Empfindung" ["Şarkı gibi, çok güçlü bir biçimde içten gelen hislerle"] ibaresini düştüğü tema, yavaş hareketlerindeki "ilahi benzeri" melodilerin muhteşem bir örneğidir. Varyasyonların her biri kendi temposunu ve karakter ibaresini taşır, bazı durumlarda da yeni bir ölçüyle gelir: (1) Molto espressivo; (2) Leggiermente; (3) 2/4'lük Allegro vivace; (4) "Etwas langsamer als das Thema" ("Temadan biraz daha yavaş"), 6/8'lik; (5) 4/4'lük Allegro ma non troppo; (6) final perorasyonu için "Tempo I del thema" ("Temanın orijinal temposu"). Beethoven'ın orijinal imzalı elyazmasında, ilk hareketin duraklama olmaksızın doğruca ikinci harekete geçtiğine dair kanıtlar vardır; gerçi önce "attacca" yazmış, sonra bunu silmiştir. Nicholas Marston da Prestissimo ile varyasyonların finali arasında aynı yakın bağlantının istendiğini göstermiştir.[17]

Bundan daha da şaşırtıcı olan bir başka noktaysa, Marston'ın keşfettiği üzere, eskizlerden anlaşıldığı kadarıyla hareketlerin bestelenme sıralamasının son derece sıradışı olmasıdır. Öncelikle ilk hareket açıkça, Friedrich Starke'nin hazırladığı piyano metodu için niyetlenilmiş ayrı bir beste olarak planlanmış, daha sonra Beethoven'ın dostu Franz Oliva onu "bu yeni parça"yı Schlesinger'e göndermek için ihtiyaç duyduğu yeni sonatın ilk hareketi olarak kullanmaya ikna etmiştir.[18] Beethoven bu değişikliği yapmaya karar verdiğinde, devam etmiş ve önce üçüncü hareketin temasını, sonra ikinci hareketi, sonra üçüncü hareketteki varyasyonları bestelemiştir. Sonra da eksiksiz bir ustalığın görüldüğü bütünlüğüne ulaştırmak için hiç kuşkusuz eseri gözden geçirmiştir; Marston üçüncü hareketin temasının "ilk hareketin temasını yeniden bestelediğini, sonra da onun [yapısal olarak] yarım kalmış işini tamamlayarak bir yandan da üçüncü hareketin yapısını haber verdiği"ni belirtir.[19]

Opus 110 Sonatı

Opus 109'un ilk hareketinin sıkılığı ve kısalığı, Opus 110'un ilk hareketine (hayli kısa bir Moderato cantabile harekete) yansıtılmıştır; fakat bu ikinci sonatın devamı tümüyle farklı bir örüntüyü beraberinde getirir.

Eserin Fa Minör Scherzo'su, Opus 109'un Prestissimosunun öfkeli bir karşıtıdır; ama sonra sonat tümüyle yeni bir yön alır. Kısa bir Adagio giriş cümlesi La Bemol Minör'de bir "Klagender Gesang"a ["Yas Şarkısı"] varan dramatik ve atmosferik bir Resitatif'e yerini bırakır. Aşkın bir güzelliği ve derinliği olan bu "arioso" daha sonra finalin ana gövdesine giden lirik bir hazırlık olur çıkar; final ilk hareketin açılış temasından türediği açık olan tonik La Bemol Majör'de tam anlamıyla gelişmiş bir füg olarak ortaya çıkar.

Bu şiirsel füg, Beethoven'ın son döneminde göz alıcı kontrpuansal yapıyı belagati ortaya koyan ifade gücüyle en yüksek biçimlerde birleştirmesinin bir başka örneğidir. Füg yarıya geldiğinde, Beethoven'ın genişletilmiş tonalite kullanımında bile ana tonikten uzak bir anahtar olan Sol Minör'de "Klagender Gesang"ın geri dönüşüne yer açar. Bundan sonra fügün konusu, Sol Majör'de aralıkları ters çevrilmiş bir biçimde geri döner. Büyütme ve eksiltme de dahil modal ve kontrpuansal başka bazı maceraların ardından konu La Bemol Majör'e geri döner ve önceki bütün karmaşıklıkları birleştiren bir koda başlatır; bu arada sol el aşağıda on altılık notalardan oluşan örüntüler çalarken konuyu görkemli bir biçimde yüksek perdede ve tam akorsal bir üslupla geri getirerek eve dönüş duygusunu güçlendirir. Nihayetinde eserin tamamı, kapanışta ilk hareketin çağlayan tonik arpejlerine atıfta bulunarak dairesel bir zaman-mekân hissi uyandırır.

Opus 111 Sonatı

Son sonat, öz bilinçle ortaya konmuş son bir ifade olmanın bütün işaretlerini gösterir. Opus 111'den sonra Beethoven'ın, diğer büyük projelerini tamamlamaya yönelmişken başka bir piyano sonatı yazmayı düşündüğüne dair hiçbir kanıt yoktur. Genel literatürde bu Do Minör sonatın neden "sadece" iki hareketi olduğuna dair spekülasyonlardan daha bildik bir şey yoktur; bundan daha yararsız bir tartışma da yoktur. Temmuz 1822'de, o sırada Paris'te tanınan bir isim haline gelmiş Maurice Schlesinger, Beethoven'a bir mektup yazarak "başyapıtlarını" yayınlanmaları için ona ve babasına emanet ettiği için teşekkür ederek "hoşgörüsüne sığınarak, eseri sadece bir Maestoso ve bir Andante olarak mı yazdığını, yoksa Allegro'nun (final bölümü) eseri kopyalayan kişi

tarafından kazara unutulmuş olup olmadığını" sordu.[20] Bundan on gün sonra da Schlesinger'in babası Berlin'den aynı soruyu yönelten bir mektup gönderdi.[21] Beethoven'ın cevap verme zahmetine girip girmediğini bilmiyoruz; bu soruları ağır bir suskunlukla bir kenara bırakmış olması muhtemeldir. Schindler de üçüncü hareketin olmamasından kaygılandığını belirtmiş, Beethoven'dan bir açıklama istediğini yazmıştır. Beethoven bu sefer onu, yazmaya vakti olmadığını söyleyerek cevaplamıştır; ironisi muhtemelen Schindler'in gözünden kaçmış bir cevaptır bu.[22] Olası bir üçüncü hareketi için eskizlerin ya da karalamaların olmaması, Beethoven'ın Arietta'nın son hareketten başka bir şey olmasına hiç niyetlenmediğini açıkça ortaya koymaktadır.[23] Hal böyle bile olsa, bu soru sorulmaya devam etmiştir; Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'ta yarattığı Pennsylvania doğumlu müzik öğretmeni Wendell Kretzschmar'ın kendisini bıkkınlık içindeki bir dinleyici kitlesine tam da bu konuda bir konferans verirken bulmasında; konunun dışındaki dinleyicilere bu harekette büyüklük ve ölüme dair ne hazineler bulunduğunu, bunun ardından bir şeyin gelmesinin mümkün olmadığını aktarmaya çalışırken şiddetle tekrarlamasında olduğu gibi.[24]

Maestoso'nun açılışı; aşağıya doğru *forte* eksiltilmiş yedili keskin bir sıçrama yapması, bunu Fa Diyez'de tam bir eksiltilmiş yedili akorun izlemesi hemen bir kararsızlık, hiçbir tonik tanımlamayan armonik bir kriz yaratır; bu kararsızlık, hareket, daha yumuşak bir dinamikle Do Minör'de açıklık getiren bir kadansa doğru ilerleyinceye kadar sürer (*W 46). Fakat sonra ilerledikçe tonal sistemin diğer iki eksiltilmiş yedilisiyle, Si Diyez ve Mi Diyez'deki eksiltilmiş yedililerle karşılaşırız; hareket Mi Diyez'de dolambaçlarla genişler; nihayet Do Minör'ün dominantı bu gerilimi kırar ve Allegro ilk harekete giden yolu açar. Bu olağandışı açılıştaki eksiltilmiş yedili sıçramaların ilk hareketin daha sonra izleyeceği yol üzerinde güçlü bir etkisi vardır.[25] Romantizm öncesine ait bu çok çarpıcı açılışın başka bir türde bir öncüsü vardır: O da *Fidelio*'nun ikinci perdesinde, tonal sistemin eksiltilmiş yedili üç akorunun da kullanıldığı, eksiltilmiş bir beşlide ilerleyen bir timbalde iki notalı vurucu bir figüre yer verilen Florestan'ın zindan sahnesinin giriş bölümüdür.[26] Sonatın şekli, organik olarak eseri başlatan bu Maestoso'dan çıkar. Do Minör Allegro hareketin Beethoven'ın "Do Minör ruh halini yansıtan" diğer eserlerle güçlü yakınlıklarının olmasının yanı sıra, Beethoven ha-

reketin açılış temasını da kendisinden önce gelen iki öncülle ilişkilendirmiştir; bunlardan biri Mozart'ın *Requiem*'inde Kyrie'nin füg konusu, diğeriyse Haydn'ın Opus 20 No. 5 Fa Minör Yaylı Kuarteti'nin füg biçimli finalinin konusudur; Beethoven bunların ikisini de Maestoso'nun başlangıcının taslak halinde bulunduğu bir eskiz yaprağına yazmıştır.[27] Bestelemenin ilk aşamalarında Beethoven'ın sonatın ilk hareketini, ilk kez 1801'de Opus 30 keman sonatları üzerinde çalışırken eskize döktüğü bir konuya dayanan bir füg olarak yazmayı düşündüğü yönünde emareler mevcuttur.[28] Beethoven füg biçiminde eksiksiz bir serim bile yazmış, fakat bu bölüm elimizde bulunduğu haliyle sonat biçimli hareket uğruna gözden çıkarılmıştır. Bu taslaklar, Beethoven'ın son piyano sonatlarında ve son olgunluk döneminde kontrpuansal düşünme biçiminin belirleyici önemini göstermektedir.[29] Maestoso giriş bölümünün, Beethoven'ın ilk hareketin füg biçiminde olması fikrinden vazgeçip onu sonat biçiminde yeniden şekillendirmesiyle birlikte eserin planında belirdiği de görülmektedir; besteci böylece eserin tamamından ayrılmaz hale gelen bir giriş bölümü ortaya çıkarmıştır. "Beethoven bunu gelişme bölümünün sonunda, ana temanın tekrarını hazırlamak için kullanmayı düşündü; ayrıca bu bölümün ikinci hareketin sonuna doğru geri getirmek üzerine kafa yordu."[30] Burada Beethoven'ın son dönem eserlerinin geniş ölçekli planlarının haritasını hazırlarkenki biçimsel düşünüşünün yoğurulabilirliğini görürüz; bu, en azından iki hareketin bir eserden diğerine aktarıldığı son dönem kuartetlerinde de gördüğümüz bir şeydir.

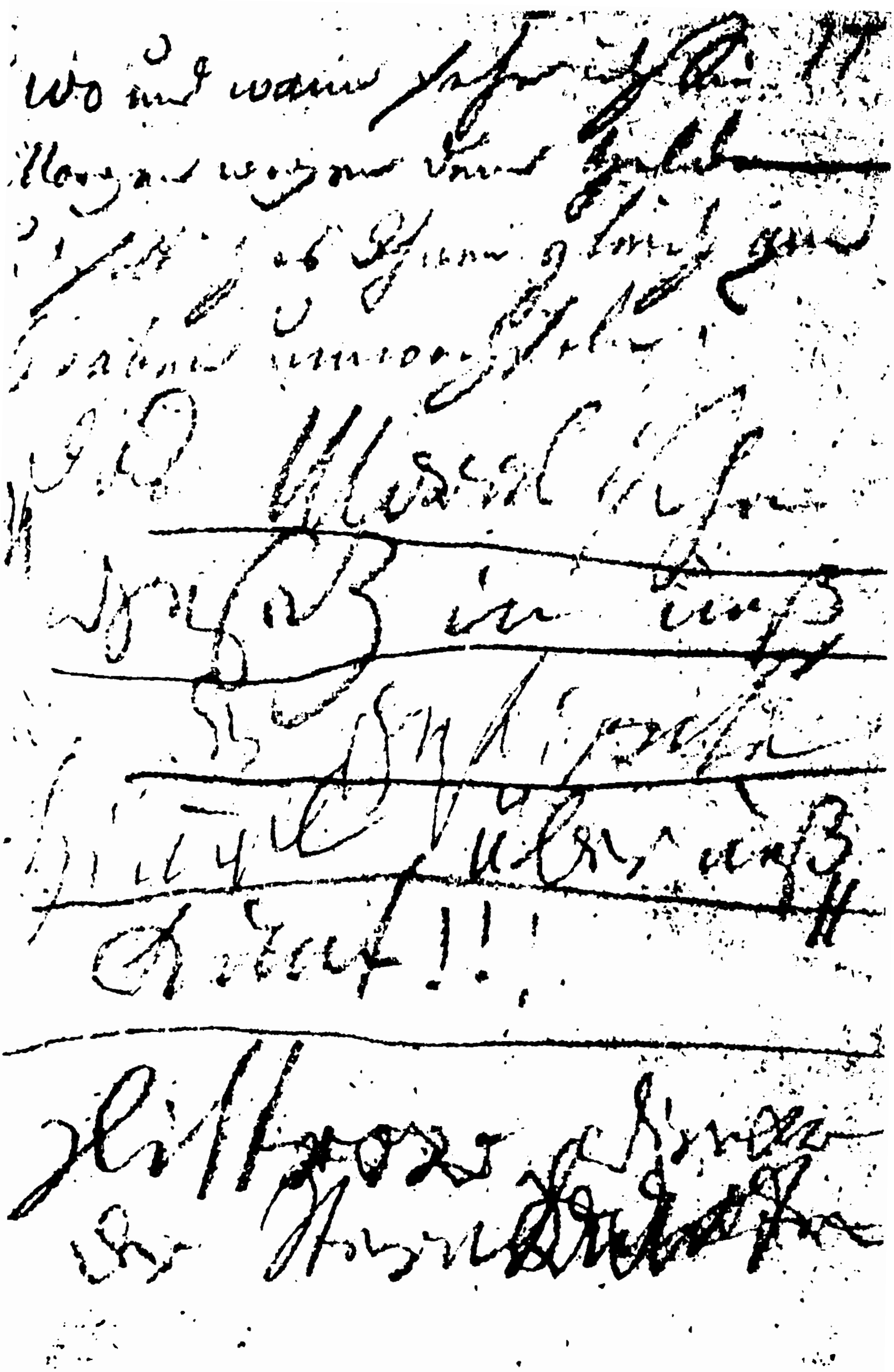
Arietta, varyasyonlarıyla her anlamda yavaş bir finaldir; kendisini doğrulayacak sonraki bir hareketten yoksun olan yavaş bir hareket değildir. "Adagio molto semplice e cantabile" ["Çok basitçe ve şarkı söyler havada çalınacak bir Adagio"] ibaresini taşıyan bu hareket mutlak bir doğrudanlık ve açıklık gösteren bir tema sunar. Bunu, her zaman olduğu gibi temanın konturlarını ve armonik örüntüsünü yakından izleyen incelikli dört varyasyon izler; ardından Do Majör çerçeveyi kırarak arayı bulan bir bölüm, ondan sonra temanın alçak seslerde akan yeni figürasyon örüntüleriyle geniş bir tekrarı, son olarak da temanın ilk bölümünün son ifadesi üzerine daha yüksek perdede yüksek triller ve güçlü bir kromatik ses değişimiyle yükselen bir bitiş gelir (*W 47).[31] Mann'ın kurgusal müzik öğretmeni Wendell Kretzschmar bu anı şöyle anlatır:

> Ilımlı hayırhahlığıyla en umulmadık, en dokunaklı şeydir... Eklenmiş bu Do Diyez, dünyanın en içli, teskin edici, hazin ahengini getirir. İnsanın sevgiyle, anlayışla, sanki sessiz ve derinden bir elveda bakışı gibi yanağının ve saçının okşanmasıdır. Nesneleri ve korkutacak kadar bezgin sözleri zaptedilmez bir insanlıkla kutsar ve ayrılırken gözlerden taşan ebedi elvedayla dinleyicinin yüreğine usulca yerleşir.[32]

Arietta'nın, artık eşlik eden figürlere bürünmüş ana melodinin daha yükseklere tırmandığı bitişi, bu eserin bitimini Opus 109'un sonunda Andante temanın dönüşüyle, Opus 110'un sonunda arpejlenmiş armonilerin geniş bir perde yelpazesi üzerine aşağı yukarı uçuşmasıyla ulaşılan düzeye taşır. Bu örneklerin her birinde, benzersiz bir müzikal deneyimin son bulduğu, ancak büyük sanatçılara lütfedilen bir bilgeliğe eriştiği hissine kapılırız. Beethoven Şubat 1820'nin başlarında Sohbet Defteri'ne Kant'tan bir alıntı yaparak şunları yazmıştı: "İçimizde ahlaki yasa, üstümüzde yıldızlı sema. Kant!!!"[33] Beethoven'ın son eserlerinin bazı anlarında ve Opus 111'in sonunda hissettiğimiz, bir sanatçı olarak güç kazanıp göklere yükselmek için ahlaki varlığını bütün güçlüklere rağmen korumak için mücadele eden işte bu ölümlü, kırılgan insan ruhudur. Bu anlar ondan önce ya da sonra pek az sanatçının ulaşabildiği anlardır.

"Diabelli" Varyasyonları

Beethoven'ın geniş ölçekli son dönem eserlerinin ardındaki amacın gücü, bunların bazılarının, Arşidük'ün kilisede yüksek bir mevkiye çıkması, Josephstadt Tiyatrosu'nun açılması ya da Londra Filarmoni Cemiyeti ve Prens Galitzin gibi hamilerin siparişleri gibi özel bazı koşullarda ortaya çıktığını bilmeyi biyografik açıdan yararlı kılar. Siparişlerin bazıları da aralarında Schlesinger, Schott ve Diabelli'nin de bulunduğu yayıncılardan gelmiştir. Bunlardan sadece Diabelli, adının Beethoven'ın piyano için yazdığı, 1819'da başlayıp ancak 1823'te bitirebildiği, "bir Alman valsi üzerine büyük varyasyonlar" diye andığı son ve açık arayla en büyük varyasyon dizisine verilmesiyle ölümsüzlük katına çıkmıştır. Gezgin bir besteci olan, kimi zaman da Steiner'in yayınevi için düzeltmenlik yapan Anton Diabelli 1817'de ortağı Pietro Cappi'yle birlikte Viyana'da bir meydan olan Kohlmarkt'ta bir dükkân açtı; yeni bir müzik



1820 tarihli Sohbet Defteri'nde Beethoven'ın karaladığı “İçimizde ahlaki yasa,

yayıneviydi burası. 1819 başına gelindiğinde Diabelli, piyano ve gitar için opera ve dans melodileri düzenlemelerinde gayet iyi iş yapıyordu. Kısa bir süre sonra ümit vaat eden Viyanalı genç bir besteciyle, Franz Schubert'le temas kurdu ve 1821'de onun "Erlkönig" başlıklı şarkısını Schubert'in Opus 1'i, "Gretchen am Spinnrade"yi ise Opus 2 olarak yayınladı. 1819 başında, Diabelli'nin aklına iş yapması kesin bir fikir gelmişti: halkın beğenisini vatanseverlikle birleştirmek. Gerçi bu işte Mälzel'in Panharmonikon'u ve *Wellington's Sieg*'le yaptığı kadar gösterişçi değildi. Geçmişte piyano öğretmenliği ve bestecilik yapmış olan Diabelli, Do Majör, otuz iki barlık bir dans melodisi yazıp bunu Avusturya'daki bütün önemli ve ümit vaat eden bestecilere göndererek her birinden melodi üzerine bir varyasyonla "Vaterländischer Künstlerverein" ["Sanatçıların Vatansever Birliği"] başlığını taşıyacak seçkiye katkıda bulunmalarını istedi. Bu çağrıya bestecilerin hepsi cevap vermedi; Beethoven da kendi yoluna gitti; ama 1824'e gelindiğinde elli bestecinin her biri birer varyasyon göndermişti ve Diabelli de bu varyasyonları 1824'te, şık bir kapak sayfasıyla gururla yayınladı. Alfabetik olarak Assmayer'den Worzischek'e doğru ilerleyen listede Czerny, Gelinek, Hummel, Friedrich August Kanne, Conradin Kreutzer, Ignaz Moscheles, W. A. Mozart (oğul), Schubert, Tomaschek ve deha çocuk Liszt'in isimleri yer alıyordu. Varyasyonlardan birinin kapak sayfasında "S.R.D." ("Serenissimus Rudolphus Dux") ismi bulunuyordu; arşidük çok profesyonel füg biçimli bir varyasyonla katkıda bulunmuştu.[34] Czerny, gemiye ilk binen olmakla kalmamıştı (yazdığı varyasyonun orijinal yazımı 7 Mayıs 1819 tarihini taşıyordu); seçkiyi tamamlayan kodayı da bestelemişti.[35]

Hayal gücü için basit bir atlama tahtası olan Diabelli'nin valsinden belli ki etkilenen Beethoven 1819 baharında tam bir varyasyon dizisi üzerinde çalışmaya karar verdi; bugün nihayetinde ortaya çıkacak olan otuz üç varyasyondan on dokuzunun eskizini hazırladığını sonra da projeyi bir kenara bıraktığını biliyoruz. Bırakmak zorundaydı, çünkü *Missa solemnis* ve sonra da son üç piyano sonatı üzerinde çalışması gerekiyordu; varyasyon zincirine ancak 1823'te geri döndü.[36] Başka bir deyişle Beethoven "Diabelli" Varyasyonları'na başladığında, *Hammerklavier* Sonatı'nı yeni tamamlamış, *Missa* üzerinde çalışmaya başlamıştı; varyasyonları tamamladığında *Missa* da son piyano sonatları da tamamlanmıştı; Beethoven Dokuzuncu Senfoni üzerinde çalışmaya

geçmiş, Opus 127 haline gelecek Mi Bemol Majör bir kuartet üzerine düşünmeye başlamıştı.

Neden otuz üç varyasyon? Eserin ilerleyişinde yapının ve ifadenin giderek karmaşıklaşması üzerine yapılan analitik incelemelere dayanarak birçok gerekçe ileri sürülmüştür; fakat "Diabelli" Varyasyonları'ndan önceki yıl Arşidük Rudolf'un eğitiminin bir parçası olarak Beethoven'ın bir teması üzerine kırk varyasyonluk bir dizi bestelediğine dikkat edilmelidir. Beethoven'ın daha geniş bir varyasyon dizisine ilişkin planının 1819 tarihli bir mektupla ilişkilendirilmesi mümkündür; Beethoven bu mektubunda, Rudolf'a, yeni mevkiine atanması vesilesiyle yazdığı büyük *Missa* üzerinde çalışmakta olduğunu belirtmiş; ayrıca "yazı masamın üstünde zat-ı âlilerinin aklımda olduğuna tanıklık edecek olan birkaç beste duruyor, daha uygun koşullarda bunlar üzerine çalışmayı düşünüyorum," diye yazmıştı.[37] Bu satırlar, Beethoven'ın Bach'ın otuz iki varyasyondan oluşan "Goldberg" Varyasyonları'ndan (Bach'ın bir tema üzerine iki ayrı varyasyonu artı otuz varyasyon diye sayarsak) ve kendisinin 1806 tarihli Otuz İki Varyasyon'dan bir varyasyon daha uzun olan en uzun varyasyon dizisini yazarken basit bir tema üzerine panoramik bir işlemeler dizisi yaratmayı, böylece kendisinin en olgun haliyle varyasyona yaklaşımın alabileceği geniş yelpazeyi ortaya koymayı, çağdaşlarına ve gelecekteki dinleyicilerine Diabelli'nin sekanssal "cobbler's patch"*'inde ne kadar büyük imkânların yattığını göstermeyi aklından geçirdiğini de gösterir. Eserin tamamı bu görünürde önemsiz küçük dans parçasından anıtsal bir müzikal deneyimin nasıl yontulacağını gösterecekti. Varyasyonlar Zürih'te 1817'de yayınlandığından, bu tarihten önce eline elyazması bir kopya da geçmiş olabileceğinden, Beethoven'ın bu tarihte "Goldberg" Varyasyonları'nı biliyor olması çok yüksek bir ihtimaldir.[38]

Diabelli'nin valsi aslında öyle basit bir melodi değil, iyi işlenmiş, simetrik küçük bir parçadır (*W 48). Beethoven bu zarif parçadan başından sonuna dek duruşu itibariyle estetik olarak gelişen bir varyasyon dizisi kurmuş, en geleneksel türleri tümüyle yepyeni bir kalıba dökmüştür. Daha önceki bağımsız varyasyon dizilerinde (Opus 34 Altı Varyasyon ile Opus 35 On Beş Varyasyon ve Füg) yenilikler yapmış olsa da bu dizide

* (it.) Rosalia. Bir melodinin, sanatsal bir değer katmadan, bir üst perdeden aynen yinelenen bölümleri için kullanılan küçümseyici bir terim. (Alm.) schusterfleck.

hem kendisininkilerin hem başkalarımnkilerin çok ötesine geçen yeniliklere gitmiştir. Sadece bazı varyasyonlarda değil, varyasyonların hemen hepsinde tempo ve karakter değişimleri karşımıza çıkar. Dizi No. 1'in Alla Marcia'sından, No. 8'in Romantik öncesi valsine, No. 14'ün Grave e maestoso'suna, No. 15'in Presto Scherzando'suna uzanır. No. 20 tuhaf ve dissonant bir korali getirir; No. 22 bunun karşısına *Don Giovanni*'nin açılışında Leporello'nun söylediği "Notte e giorno faticar"ın çıplak bir parodisini diker; bu parça, Diabelli'nin parçasının açılışındaki aralıklara olan belirgin yakınlığı nedeniyle seçilmiştir. Son üç varyasyon duygu ve derinlik bakımından genişler, yeni yönlere varır. No. 31 Bachvari bir arioso'dur; bunu kuvvetli bir füg izler. (Böylece Opus 110'un Ariososu ve fügüyle arada bir paralellik kurulur.) Eserin tamamı sadelikle taçlandırılır: No. 33'ün son sözü, serbestçe geliştirilmiş bir "Tempo di Menuetto"ya saklanmıştır; tarihsel olarak vals döneminden minüet dönemine doğru geri giden, daha sonra eserin sonunda Beethoven'ın son döneminden aşina olduğumuz klavye figürasyonlarının Diabelli'nin melodisinden parçalarla iç içe geçtiği Do Majör ulvi bir noktaya bağlanan, zarif ve kibar bir sonuçtur bu. Aşkın olana giden yol, Viyana'nın balo salonlarından insanlık trajedisi ve komedisine doğru bir kez daha aşılmış; nihayetinde bir kez daha, farklı bir yoldan yıldızlı semaya varılmıştır.

Son Dönem Bagatelleri

Opus 33

Fransızca "bagatelle" terimi, "çatışma" anlamına gelir; ama köşelerinde delikler olan düz bir masanın üzerinde dört ila dokuz topla oynanan, bilardoya benzeyen bir oyunu da ifade eder. Bu kelime Beethoven'dan önce müzik alanında nadiren kullanılmıştır. İlk olarak on sekizinci yüzyılda Fransızca birkaç başlıkta karşımıza çıkar; örneğin Couperin'in yazdığı 1717 tarihli bir rondoda ve yayıncı Boivin'in 1753 yılı civarında yayınladığı bir dizi dansta. Daha sonra Carl Wilhelm Maizier 1797'de dans parçalarını şarkılarla birleştiren bir dizi *Musikalische Bagatellen* yayınlamıştır; bu dizi Beethoven'la daha ilgilidir. Ama bu terimi, birbirinden ayrı kısa piyano parçalarını ifade etmek için ilk

kullanan Beethoven olmuş; yedi parçadan oluşan seçkisine terimin Fransızcasını kullanarak *Bagatelles pour le Pianoforte* [Piyanoforte İçin Bagateller] başlığını vermiştir; bu eser Opus 33 olarak 1803'te Viyana Sanat ve Sanayi Bürosu tarafından basılmıştır. Beethoven bu seçkide, Bonn yıllarından beri yazmakta olduğu birçok kısa piyano parçasını bir araya getirmiştir; bu yedi parçadan biri (Mi Bemol Majör basit bir rondo) 1782 tarihini taşır (aslında 1788'de yazılmıştır). Beethoven, 1802 tarihli imzalı elyazmasında bu diziyi toplarken, hiç kuşkusuz parçaları ilk kez ne zaman yazdığını hatırlamaya çalışarak bu tarihleri düşmüştür. Opus 33'le ilgili esas mesele, eserin Beethoven'ın bir araya getirdiği birbirinden ayrı küçük parçaların bir toplaması olduğudur; eser birleştirici özel bir ilkeye dayanarak planladığı bir seçki değildir. Beethoven'ın elinin altında her zaman küçük piyano parçaları bulunurdu; bunların bazıları piyano sonatlarından çıkıntılardı, bazılarıysa sadece ileri düzeyde egzersizlerdi. "Kafka" seçkisi bunların birçoğunu içerir.

Opus 33 küçük parçaların temeli olarak kullanılan ufak bir piyano figürasyonları hazinesi ortaya koyar; ama bu parçalardan sadece iki tanesinin ifade gücü bakımından gerçekten bir değeri vardır: Re Majör bir Allegretto quasi Andante olan, Beethoven'ın "Con una certa espressione parlante" ["Konuşma niteliğinde bir ifadeyle"] olduğunu belirttiği No. 6, dizide düşünsel, insana dokunan bir niteliği olan tek parçadır; diğeriyse La Bemol Majör'de Beethoven'ın en parlak, ritmik bakımdan en heyecan verici üslubuyla yazdığı Presto quasi-scherzo bir parçadır; bu parçanın bir kısmı Opus 28 "Pastoral" Piyano Sonatı'nın Scherzo'sunun karşıtıdır; sakin, arpejlenmiş oktavları da Opus 10 No. 2'nin Scherzo'su ile Opus 27 No. 1 Sonatı'nın ilk Allegrosuna paralel oluşturur.

Opus 119

Beethoven bagatel fikrine 1820 ile 1822 arasında yeniden geri döndü; *Missa solemnis*'ten hemen sonra, 1823'te "Diabelli" Varyasyonları'na dönmeden hemen önce ağırlıklı olarak Opus 110 ve 111 üzerinde çalıştığı dönemdi bu. Sonuçta ortaya 1823'te Paris'te Maurice Schlesinger tarafından yayınlanan Opus 119'u oluşturan on bir bagatel çıktı; ilginçtir, bu basımın Opus numarası 112'ydi. (Opus numarası olarak 119'un yerleşmesi on dokuzuncu yüzyılın ortasını buldu.)[39] Beethoven

aslında bu parçaların beşini, No. 7-11'i 1821'de Friedrich Starke'nin yazdığı bir piyano öğretimi kitabında, hiç kuşkusuz o yıllarda terimlerde ve başlıklarda vatansever bir tavırla Almanca'yı tercih ettiğini (örneğin *Hammerklavier*) yansıtan bir şekilde Fransızca bagatel yerine, Almanca *Kleinigkeiten* ("kırıntılar") kelimesini kullandığı bir notla 1821'de yayınladı. Starke'nin kitabındaki bu notta icracıya bu parçalarda "ünlü üstadın her parçada parıldayan benzersiz dehasını görmesi, Beethoven'ın alçakgönüllülükle 'kırıntılar' dediği bu parçaların icracıya bestelemenin ruhuna dair çok mükemmel bir kavrayış kazandıracağı için öğretici olacağı" söylenir.[40] Aslına bakılırsa Beethoven bu ilk beş parçayı, yıllar içinde bu tür parçaları biriktirdiği, "Bagatellen" (Bagateller) adını taşıyan dosyadan çıkarmıştı; bu dosyanın kapağı Bonn'da bulunmaktadır.[41] Beethoven eskizlerini ilk kez 1791-1802 gibi uzak bir tarihte hazırladığı bu parçalara bakmış, sonra da içlerinden istediklerini yeni koleksiyonunun No. 1-6'sı olarak seçmiş, bunlara daha önceden yayınlanmış Starke koleksiyonundan No. 7-11'i eklemişti.

Opus 119 Bagatelleri'nin bazı yönleri Beethoven'ın bunları etkin bir biçimde nasıl düzenleyebileceği, dizide ılımlı bir birlik duygusunu nasıl kurabileceği üzerine düşündüğünü yansıtır; fakat bu koleksiyonun en çekici yönü bir bütün olarak dizide değil, tek tek parçalarda bulunur. Opus 110 ve 111 gibi muhteşem mücevherlerin dekoratif süsleri gibi bu bagateller de Beethoven'ın en küçük sınırlar dahilinde bir bütünlük duygusu aktarma becerisini gösterir. Bu dizinin en uzun parçası toplam yetmiş dört ölçüden oluşur (Sol Minör No. 1); en kısası Re Majör No. 10 ("Allegramente" olduğu belirtilmiştir) ise sadece on üç ölçüdür; otuz ölçüden daha kısa altı parça daha bulunmaktadır. *Missa Solemnis*, "Diabelli" Varyasyonları ve Dokuzuncu Senfoni üzerine çalıştığı bir dönemde bunlarla uğraşma zahmetine girmesi, bu parçaların onun estetik uçların kâşifi olarak minyatürcü yönünü yansıtan ciddi küçük besteler olduğunu gösterir. Aynı eğilim, son kuartetlerinde de şurada burada karşımıza çıkar: Opus 130'un iyice sıkıştırılmış Scherzo'su bunun bir örneğidir.

Opus 126

Opus 126'ya geldiğimizde, Beethoven'ın küçük piyano parçalarının ifade vasıflarını bir kez daha derinleştirdiğini, artık bunları sırf bir

toplama değil bir halka olarak düşündüğünü görürüz. Bu altı bagatel, bestecinin ilk dönemlerinden çekilip çıkarılmak yerine, Şubat ve Mart 1824'te, Dokuzuncu Senfoni'nin tamamlanmasından hemen sonra yazılmıştır. Tıpkı 1814'te, *Fidelio*'yu yenilemesinin ardından şarkı benzeri Opus 90'a geçmesinde olduğu gibi, piyano için zarif besteler yapması bu kez de Dokuzuncu Senfoni'ye katı bir biçimde yoğunlaşmasını kıran, hoş karşılanan bir mola olmuştur. Bu parçalar bir birim olarak planlanmıştı; bir eskiz defterinin peş peşe gelen yapraklarında bir grup olarak karşımıza çıkarlar ve "Ciclus von Kleinigkeiten" ("kırıntı halkası") ibaresini taşırlar "Halka" terimi tek bir eserin hareketleri olmalarının amaçlandığını gösterir; ama parçaların anahtarlarını birleştiren majör üçlü halkasını da ifade ediyor olabilir.[42] Bunları ayrılmaz bir bütün olarak icra etmek uygun bir modern pratik haline gelmiştir; böylece bu parçaların duygusal ifadeye yönelen ve psikolojik ruh hallerinin ikna edici sıralaması da daha uzun, karmaşık bir eserde karşımıza çıkan aynı sanatsal kanaatle birlikte öne çıkar; bu diziye en yaklaştığımız an gerçekten de Opus 130 Kuarteti'nin kısa orta hareketleridir; bu eser sadece eksiltmeli Scherzo'suyla değil, finalden hemen önce gelen arya benzeri cavatinasında zirveye çıkan diğer küçük hareketleriyle de dikkat çeker.

Opus 126'da şöyle bir anahtar planıyla karşılaşırız:

No	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*
Anahtar	*Sol Majör*	*Sol Minör*	*Mi Bemol Majör*	*Si Minör*	*Sol Minör*	*Mi Bemol Majör*

Alçalan majör üçlü zinciri belirgindir. Fark edilmemiş gibi görünen şeyse, majör üçlülerin sırayla alçaldığı, bu şekilde inen üçlü bir sıralamanın *Eroica*'nın gelişme bölümünün ana anahtar planına da hâkim olduğudur; bu bölümün anahtar planı Do Majör, La Bemol Majör, Mi Minör, Do Majör'dür. Aynı sıralamanın Beethoven'ın hafızasında olduğunu, bu sıralamanın başka bir Mi Bemol Majör bir eserde, Beethoven'ın Opus 126 Bagatelleri'ni yazdığı sırada tasarlamakta olduğu Opus 127 Kuarteti'nde kullanılması da gösterir. Şaşırtıcı bir "Allegro con moto"[43] olan final bölümünün kodasında Beethoven daha önce kurmuş olduğu tonik Mi Bemol Majör'den şu plana geçer: Mi Bemol Majör-Do Majör-La Bemol Majör-Mi Majör-Mi Bemol Majör. Bu sıralama, her biri birkaç ölçü tutan ton değiştirme hareketleriyle ikna edici bir biçimde açılır;

bu da Beethoven'ın son dönem üslubunun parçası olan sıkılığın başka bir işaretidir.[44]

Böyle ağır öncüller Opus 126'yı Beethoven'ın son dönem başarılarının ana hattına yerleştirmemizi haklı çıkarır. Bu bagatellere tek tek bakıldığında, her birinin Opus 119'u oluşturanlardan daha uzun olduğu görülür, ifade bakımından da daha güçlüdürler: Mi Bemol Majör bir Andante cantabile olan No. 3, yavaşça akan tematik niteliği bakımından Opus 127'nin Adagiosu ve Opus 135'in Lentosuyla aynı kulvarda yer alır.

Son bagateller hakkında, bunların Charles Rosen'ın da büyük bir kavrayışla yazdığı gibi "parça"ya, Schumann ve Chopin'de olduğu gibi tek tek şarkılara ya da piyano parçalarına yönelen, sonraki yıllarda ortaya çıkan Romantik ilgiyi haber verdiğini söylemek âdet halini almıştır. Yine de Rosen, Opus 126'nın gerçek bir halka olduğunu, Beethoven'ın daha önceki bagatelleriyle karşılaştırıldığında, parçalarının "artık minyatür denemeyecek kadar" ağır olduğunun görüldüğünü belirtir.[45] Bagatellerin Beethoven'a sunduğu şey, bir küçük biçimler müzesiydi. Ayrıca bunları yazmak ona, hayatının daha önceki dönemlerindeki besteleme yöntemlerine hayal gücüyle bakma; çıraklık yıllarındaki kolay piyano parçaları çalıp yazdığı çocuk dünyasına geri dönme şansını sunuyordu. Bu dünyayı uzun zaman önce geride bırakmış olan Beethoven, oyuncaklarının niteliklerini artık onlara sonraki yıllardaki dünyasında yer verecek kadar yükseltebilir durumdaydı.

20. Bölüm

Semavi ve İnsani

Missa Solemnis

Re Majör büyük bir Missa yazmanın itici gücü, Arşidük Rudolf'un Mart 1819 başında Moravia'da Olmütz Katedrali tarafından başpiskopos seçildiği, bir yıl sonra büyük bir törenle bu mevkie yerleşeceği haberi olmuştu.[1] Beethoven hemen onu tebrik eden bir mektup yazdı; tipik bir biçimde takdir ifadelerini birkaç babacan tavsiyeyle, stoacı bilgelikle, kendisinin sanatsal üstünlüğüne dair kesin hatırlatmalarla, başkasına tabi konumda olacağı yönündeki herhangi bir emareye ayak diremesiyle birleştirdiği bir mektuptu bu:

Tebrik:
Sizin ve incelikli, soylu vasıflarınızın önüne nasıl geniş bir faaliyet alanı açıldığını düşündüğümde, Haşmetmeaplarının mutlaka almış olduğu birçok tebriğe benimkileri de eklemeden geçemeyeceğim.[2]

Stoacılık:
Bir fedakârlıkta bulunmaksızın elde edilebilecek iyi bir şey pek yoktur; şurası kesin ki başka insanlardan çok daha soylu, çok daha iyi olan insanın yazgısı budur; hiç kuşku yok ki erdemleri sınanacaktır.

Öğretmenden öğrenciye:
Beethoven Arşidük'e kendisinin ona verdiği bir tema üzerine yazmış olduğu kırk varyasyondan dolayı teşekkür ettikten sonra, eserde "gözden kaçan birkaç nokta"yı belirterek kimin öğretmen olduğunu hatırlatıyor; İtalyanca "La musica merita d'esser studiata" ["Müzik çalışılmaya layıktır"] diye açıkça ekliyordu. Bu ifadeyi yeğeni Karl'ın yatılı okul öğretmeni Cajetan Gianattasio del Rio'ya 1817'de yazdığı bir mektupta da kullanmış olması genç yeğenine karşı beslediği derin babacan hisler



Arşidük Rudolf. Beethoven *Missa solemnis*'i onun 1820'de Olmütz Başpiskoposu olarak atanması üzerine yazmaya başlamış, eser iki yıl sonra tamamlanmıştı. (Historisches Museum, Viyana)

ile kraliyet ailesine mensup öğrencisine karşı duyduğu daha karmaşık hisler arasında, en azından müzik eğitimlerinin gerekliliğiyle ilgili bir paralellik bulunduğunu düşündürür.[3]

Nasıl hem sanatçı hem de kamu yararına çalışan biri olunacağı üzerine:

Haşmetmeapları iki biçimde, hem kendilerinin hem birçok kişinin mutluluğu ve huzuru için yaratabilir. Çünkü bugüne kadar krallar âleminde müzik yaratan ve kamu yararına çalışanlara rastlanmamıştır.

Beethoven'ın inatçı kişiliğine dair bir hatırlatma:

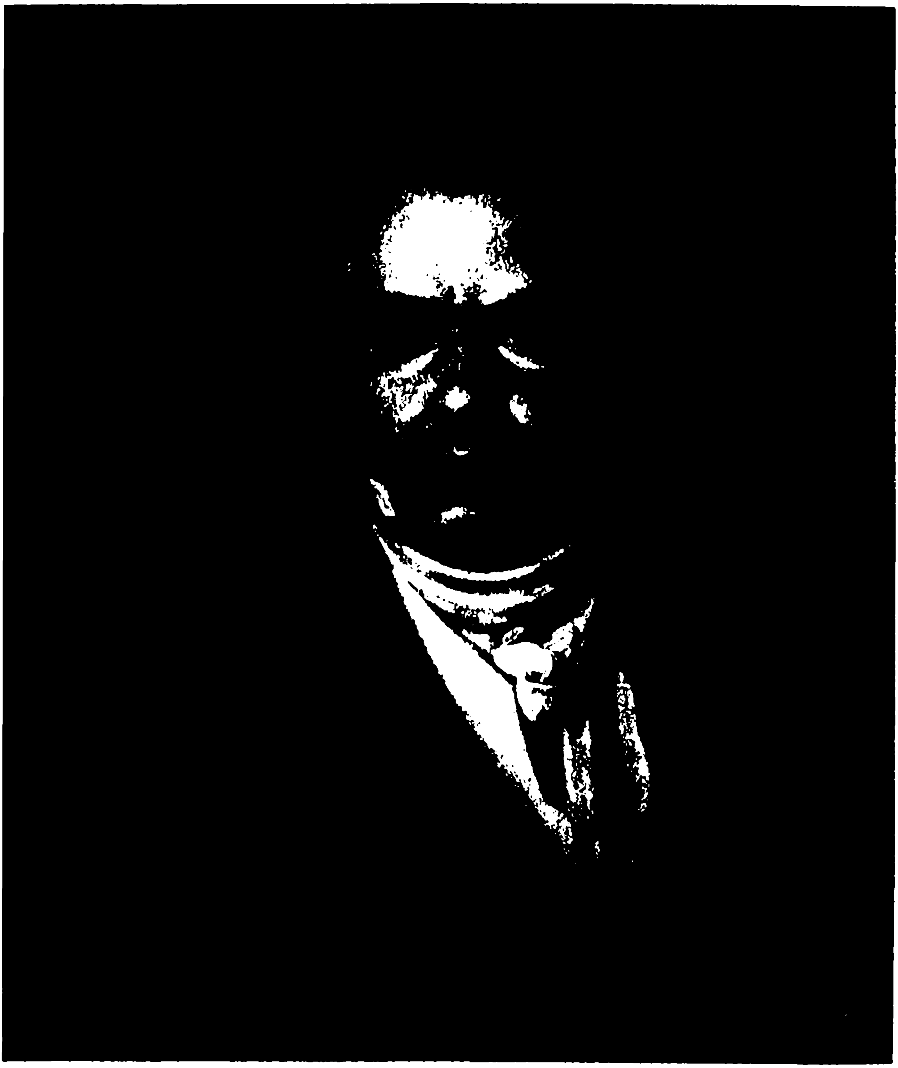
Haşmetmeaplarının gelmem gerektiği yolundaki buyruklarının, ayrıca ne zaman geleceğimi daha sonra bildireceklerini [Beethoven'ın vurgusu] belirtmelerinin anlamının derinine maalesef inemedim; çünkü ben hiçbir zaman bir saraylı olmadım, hâlâ da değilim, hiç de olmayacağım.

Hoşnutluk ve takdir:

Benim bestelediğim bir Büyük Missa'nın Haşmetmeapları'nın töreninde icra edileceği gün, hayatımın en görkemli günü olacak.[4]

Bu mektup o dönemde bu büyük Missa'nın bestelenmesine eşlik eden ruhu kısmen aktarır. Bu eser, akla ilk gelen anlamıyla, Beethoven'ın kraliyet mensubu öğrencisinin yeni konumuna bir övgüsüdür; daha önce ona ithaf etmiş olduğu eserleri taçlandıran eserdir. Daha geniş anlamda Beethoven'a 1807 tarihli Do Missa'dan bu yana sanatsal gelişimi sonrasında ayin müziği alanına girme konusunda bir fırsat sunmuştur. Beethoven'ın daha önceki yıllarda Haydn ve Mozart'ın, özellikle de Haydn'ın missalarıyla ilgili olarak öğrendiği Missa geleneğine yeni bir katkıda bulunması yolunda bir davetti; artık bu geleneği Bach'ın Re Minör Missa'sını, Händel'in *Messiah*'sım ve Mozart'ın *Requiem*'ini kapsayan daha geniş bir arka plan üzerinde yeni bir çerçeveye oturtabilirdi. Ayrıca bu Missa projesi Beethoven'ın kendi dindarlığını, insanlığın Tanrı'yla ilişkisine dair geniş çeperli inancını olumlamasını sağlıyordu. Beethoven bir Katolik olarak doğmuş olsa da düzenli olarak kiliseye giden biri değildi; fakat ömrü boyunca dini deneyimlere doğru değişik biçimler alan bir eğilimi olmuştu. Sonraki yıllarında içedönük mizacı, hayatında meydana gelen birçok kriz manevi farkındalığını ve inanma eğilimini güçlendirmişti; bir zamanlar yanlış dostluklar üzerine kaleme aldığı bir mektupta kendisinden alıntı yaptığı Hamlet'i düşündüyse amaçlarımızı şekillendiren, bizim olabileceğimiz gibi onları yontan bir ilahi güce inanabilirdi. Heiligenstädter Vasiyeti'nde, "Ah Tanrım, ruhumun içine bakıyorsun!" diye yazmış; mektuplarında, günlüğünde ve Opus 132 Kuarteti'ndeki "Kutsal Şükran Şarkısı"nda olduğu gibi müziğinde, şarkılarının metinlerinde benzer dini duygu patlamaları kaleme almıştı. Bu yolda ilerlerken, Christoph Christian Sturm'un yazılarına düştüğü şerhlerde görüldüğü üzere, Doğa'ya ve Tanrı'nın doğal şeylerde bulunduğuna dair panteist inanca sadakati, aynı zamanda bazılarını günlüğüne kopyaladığı Doğu dini metinleriyle ilgili okumaları daha geniş bir ufka açılmaya başlamıştı.[5] Bu öbür dünyaya ait, soyut havasına dair bir şeyleri 1823'te Waldmüller tarafından yapılan portresinde yakalarız.

Beethoven, *Missa solemnis* üzerinde çalışmaya başladığı yıl, Alman Katolizminin yerleşik düzen karşıtı kanadından önde gelen bir kişilik



Beethoven, 1823'te Ferdinand Georg Waldmüller tarafından yapılan bir portrede. Waldmüller bu portrenin en az iki versiyonunu yapmıştı. Biri II. Dünya Savaşı sırasında imha olmuştu, diğeriyse özel bir koleksiyondadır. (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)

olan hatip ve teolog Johann Michael Sailer ile temas halindeydi. Eski bir Cizvit olan Sailer 1799 ile 1821 arasındaki yılları Bavyera'nın Landshut kentindeki üniversitede geçirmiş, 1821'de buradan Regensburg'daki önemli Alman Katolik mevkiine geçmiş, 1829'da Regensburg'da pisko-

pos olmuştu. Katolikliğin resmi Ortodoks çerçevelerini reddeden Sailer inanan bireyin inanç ve maneviyatı kendi içinde deneyimlemesinin öneminde ısrar ediyordu. Dindarlığı üç biçime ayırmıştı: İlki mekanik, kelimesi kelimesine dindarlıktı, bunun dine küfretmekten daha iyi olmadığını düşünüyordu; ikincisi tümüyle kavramsal nitelikte, skolastik tarzda dindarlıktı; üçüncüsü ise son derece kişisel bir maneviyattı, bir birey ancak böyle bir maneviyatla dini duygu ve anlam duygusuna yaklaşabilirdi.[6]

Sailer üzerine yazan bir on dokuzuncu yüzyıl yorumcusu şunları söylemişti:

> Modern insanın temel deneyimi, Aydınlanma yüzyılının ortasından itibaren Katolik Güney Almanya'da bile farkındalığını genişletmeye başladığından beri insan onurunun, bireyin daha geniş çeperli geleneksel ilişkiler çerçevesinde pasif ve mekanik bir unsur olarak kalmasına ters düştüğü kanaati olmuştu. Önemli olan kişisel özgürlüğün yabancılaştırılamaz hakkını ve makul görevlerini gerçekleştirmekti. Kendi kişisel değerinin farkında olan bir insan, ancak ve ancak ya kendi aklının işleyişiyle ya da çok içten gelen bir duyguyla [durch innerste Empfindung] kendisinin kıldığı geleneksel inanç bütünün parçasını doğru ve gerçek olarak kabul edebilir! Bunun dışında her şey dinden çıkmadır, boş laflardan ibaret ortodoksluktur.[7]

Bu tür görüşler "fideizm" olarak bilinecek olan hareketin belkemiğini oluşturuyordu; Fideizm, dini ibadetin kişisel ve öznel karakterini vurgulayan, tahmin edilebileceği üzere resmi Avusturya Katolik hiyerarşisinin ağır saldırılarına uğrayan bir eğilimdi. O dönemde Avusturya dini düşüncesinde birbiriyle rekabet eden, Aydınlanma sonrası başka eğilimler ve yerleşik düzen karşıtı başka kişilikler vardı. Bunlardan biri Liguryalılar olarak bilinen, 1816'da kurulmuş Redemptorist* partinin başkanı Clemens Maria Hofbauer ile onun müridi olan, gösterişli vaazlarında cinsellik, din ve sanata atıflarda bulunarak Viyana'da çok geniş dinleyici kitlelerini kendine çeken oyun yazarı ve şair Zacharias Werner vardı.[8]

Fakat Brentanolar ve Beethoven gibi Alman entelektüellerinin saygısını ve hayranlığını kazanmış olan isim Sailer'di. Sailer, Beethoven'ı beğenirdi, Beethoven da bir noktada yeğeni Karl'ı Sailer'in öğrencisi ol-

* Saint Alphonsus Maria tarafından İtalya'da kurulmuş, amacı Napoli kırsalındaki fakir halka yardım etmek olan, Roma Katolik Kilisesi'ne bağlı misyoner cemaat– r.n.

maya gönderme yolunda bazı adımlar atmıştı. Bu plandan hiçbir şey çıkmadı; ama Beethoven'ın Alman Katolik inancında bireysel deneyime yapılan bu yeni vurgunun bilincine varmış olması, zengin bir çeşitlilik gösteren Missa düzenlemelerinde güçlü kişisel adanmışlık ifadeleri kullanmasını teşvik etmiş olabilir; Gloria'da bazı cümlelerden önce "O" ve "Ah" gibi ünlemler koymasında, metnin daha kişisel olan, nispeten hafif kısımlarına lirik bir duygu yedirmesinde olduğu gibi.

Ulvi bir missa yazmak Beethoven'a inancının zirvesine çıkmanın bir yolunu sunuyordu; o zamana kadar beş yüzyıllık bir polifonik müzik geleneği olan, Beethoven'ın bilebildiği kadarıyla on altıncı yüzyılda Palestrina ve Lassus'a, ama aslında bir yüzyıl daha öncesine uzanan Missa metninin kişisel bir yorumunu yapma imkânı sağlıyordu. Beethoven'ın bakışı, geleneksel bir metne mecburi bir düzenleme getiren bir bestecinin bakışı değildi. Do Missa'ya derin bir sükûnet ve operatik olandan kaçınma damgasını vurmuştu. Bu eser Beethoven'ın dini müzik yazımında, Romantiklerin benimsediği yeni dindar ve eskiye uzanan kutsal üsluplara doğru bir sayfa açmıştı.[9] Fakat uzunluğu ve düşünülüşü bakımından *Missa solemnis* Do Missa'nın çok ötesine geçer. Güçlerinin zirvesinde olan, kilisenin yanı sıra konser salonunda da dinlenilebilecek abidevi bir eser yazmak için son dönem üslubunun bütün karmaşıklıklarından yararlanan bir üstadın yazdığı geniş erimli, incelikli bir besteydi. Beethoven'a nihayet "Tanrı'yla uzlaşma" ihtiyacını teslim etmesi için bir şans sunmuştu.[10] Ayrıca onun, Bach ile Händel'in daha geniş ölçekli koral eserlerinin ardında yatan hayal gücü sahibi bir ruhanilikle de uzlaştığını gösteren bir eserdir; bu eskinin müziğini çalışma yönünde uzun zamandır duyduğu ilgiyle iç içe geçmiş bir yaklaşımdı; eski müzikten yararlanarak müzikte kutsallığı temsil etme becerisini artırabileceğine inanıyordu.[11]

Beethoven Händel'in *Messiah*'ını ve Mozart'ın *Requiem*'ini çalışmıştı; her iki eserin de bazı kısımlarını kopyalamıştır.[12] Re Minör Missa'yı bildiğine dair kanıtlar o kadar güvenilir değildir; fakat bu esere erişebildiğini inanmamızı sağlayacak gerekçeler mevcuttur.[13] Beethoven 1810'da Breitkopf'a yazdığı bir mektupta Carl Philipp Emmanuel Bach'a ait ellerindeki bütün eserleri göndermelerini istemiş; özellikle de "J. S. Bach'ın yazdığı, sizin kadar inatla sürekli tekrarlanan bir bas melodisi [*basso ostinato*] olan aşağıdaki Crucifixus'la devam eden Missa"yı rica etmişti. (Beethoven mektubun bu kısmında Bach'ın Re Minör Missa'sındaki

Crucifixus bölümünün çok büyük ihtimalle kuramsal bir eserde gördüğü dört ölçülük ostinatosunu alıntılamıştı.)[14] Nägeli yayınevi 1818'de Re Minör Missa'nın bir basımının yapılacağını duyurmuş, Beethoven 1824'te bu basımı istemişti; fakat bu basım yeterince abone toplanmadığından yapılamadı, eser ancak 1833'te basılabildi.[15] Yine de bu büyük eser tanınmaya başlamıştı. 1811 ile 1815 arasında Zelter, *Missa*'nın tamamının Berlin Singakademie'de icra edilmesi girişiminde bulundu; bunlar kamuya açık icralar olmasalar da eserin büyüklüğünün müzisyenler arasında kulaktan kulağa yayılmasına yol açmış olmalı. 1810 ile 1819 arasında Beethoven'ın Re Minör Missa'nın kopyalarına erişme imkânı vardı; çünkü eserin imzalı kopyası 1805'ten beri Nägeli'de bulunuyordu, Beethoven'a bir kopya göndermiş olması mümkündü. Haydn 1809'da Viyana'da öldüğünde kütüphanesinde *Missa*'nın bir kopyası bulunuyordu; başka bir kopyası da Beethoven'ın yayıncıları arasında yer alan Johann Traeg'de bulunuyordu; Beethoven 1809'da Traeg'den bir *Messiah* kopyası ödünç almıştı.[16] Beethoven'ın Breitkopf'a söylediği üzere, o yıllarda "dairesinde her hafta küçük bir şarkılı parti veriyordu".

Joseph Karl Stieler'ın 1819'da yaptığı Beethoven portresinde besteci *Missa solemnis* üzerinde çalışırken görülür; bu portre Beethoven'ın bu projeye ve Arşidük'le, dolayısıyla kraliyet ailesiyle ilişkisine ve saygınlığa atfettiği önemin açık bir işaretidir.[17] Beethoven eserin tamamlanmasından sonra 1824'te kaleme aldığı bir mektupta "bu büyük *Missa*'yı bestelerken başlıca amacım sadece seslendirenlerde değil, dinleyenlerde de kalıcı dini duygular uyandırmak, onlara böyle duygular aşılamak oldu," diyordu.[18]

Beethoven eserin imzalı elyazmasında, *Missa*'nın açılışındaki Kyrie'nin üst kısmına bir not yazmıştı; hiç yapmadığı bir şeydi bu. Notta "Kalpten –dileyelim ki yine– kalbe gitsin!" (*"Von Herzen –möge es wieder– zu Herzen gehen!"*) diyordu. Beethoven'ın *Missa*'yı evrensel bir sanat eseri yapma dileğine uygun düştüğünden, uzun bir süre boyunca bu notun insanlığa hitaben yazıldığı varsayılmıştır. Fakat bu notun kaynağındaki duruma daha yakından baktığımızda, içimizde bir şüphe uyanır ve aklımıza başka bir fikir gelir.[19] Not, Beethoven'ın imzalı elyazmasında mevcuttur; ama eseri yayıncılara dağıtma aşamasındayken hazırlanan çok sayıda kopya da dahil olmak üzere eserin daha önceki elyazmalarının hiçbirinde yoktur. Bunun da ötesinde bu not, Beethoven'ın düzelttiği, imzalı elyaz-

masında yaptığı değişikliklerin yanı sıra bestelemede başka değişiklikler içeren ana kopyada da karşımıza çıkmaz. Beethoven bu notu, baskı için Schott'a gönderdiği kopyaya da ilave etmemiştir. Bütün bunlardan öyle anlaşılıyor ki bu notun daha sınırlı, özel bir anlamı vardı; *Missa*'nın herkes tarafından edinilebilir metni için açıkça niyetlenilmiş bir not değildi.[20] Ayrıca öyle görünüyor ki Beethoven Gloria'nın eskizlerini hazırlarken bir eskiz yaprağı üzerine bu notun müsveddesini karalamıştı. Anlaşılan bu not, genel olarak kamuoyuna değil, bizzat Arşidük'e hitaben kaleme alınmış bir nottu; Beethoven 1811'de Opus 81a *Lebewohl* Piyano Sonatı'yla yaptığı gibi, kraliyet ailesine mensup hamisine şahsen beslediği samimi hisleri bir kere daha ifade etmeyi amaçlamıştı.[21] Buradan bakarak akla yatkın bir iddiayla, hem Gloria'nın eskizlerinin hem Kyrie üzerindeki notun, Beethoven'ın eseri Arşidük'ün Mart 1820'de yeni görevine başlangıcı törenine yetiştirmeyi umduğu sırada hazırlandığı, fakat bu tarih geçip gittikten sonra elyazması kopyalara notun artık girmediği ileri sürülmüştür.[22]

Beethoven bu notun kelimelerini seçerken bilerek ya da bilmeden E.T.A. Hoffmann'ın Beşinci Senfoni'ye ilişkin değerlendirmesinden bir cümleyi hatırlamış olabilir: "Fakat bu biçimde [yani daha geniş kapsamlı bir eserin biçimsel ve tematik birliği anlamında] tanımlanamayacak daha derin bir ilişki genellikle *kalpten kalbe* [italikler benim] aktarılır."[23] Bu notun basıldığı haliyle Missa'da yer alması amaçlanmadıysa bile, bu eser açıkçası özel bir şahsi önemi olan bir eserdi ve Rudolf'a ithaf edilmesi de Beethoven'ın en sevdiği hamiye ve soyluya karşı samimi bir jestte bulunmasıydı. *Missa solemnis* için "En büyük eserim" demesinin sebepleri vardı; hepsinden de önemlisi, eserin bir ruh yüceltmesi etkisi uyandırma kapasitesine sahip olmasıydı; kilise cemaatlerinde ibadet eden insanlar, konser salonlarını dolduranlar ve Beethoven'ın yaşadığı dönemde yaşamış dinleyiciler dünyası da dahil olmak üzere bu etki giderek yayılıyordu; aslında o zamandan beri dinleyiciler dünyasında bunların hepsi de olmuştur.

Eser Beethoven'ın bir missa düzenlemesinde birlik oluşturma girişiminin bir örneğidir; bunu kaçınılmaz olarak eserin hareketlerinin uzunluğu ve tipinin uyumsuzluğu yüzünden, daha geniş ölçekli bir enstrümantal besteyi birleştirebileceği kadar organik bir biçimde birlik oluşturmamıştır. Bu işe, metnin ve dini anlamlarının ifade edilmesinin gerektirdiği özel

şeylere dair büyük bir farkındalıkla girişmişti. Tanrı'nın inayetine seslenen Kyrie, açık arayla eserin en basit ve en doğrudan hareketidir; hareketin açılışındaki durağan akorlar Yaratıcı Tanrı'nın değişmez varlığını simgeliyor olabilir.[24] Gloria'dan itibaren malzeme giderek daha esrarlı bir hal alıp daha dallanıp budaklanır; kelimelerin daha uzun olmasına, karmaşıklaşmasına uygun düşen bir etkidir bu. Beethoven metnin her cümlesini cümlenin retorik şeklini yansıtacak, sembolik ve liturjik anlamını temsil edecek şekilde kurmuştur; zaman zaman yüzyıllardır aşina olunan geleneksel müzikal figürler kullanmıştır.[25] Kyrie'nin yarattığı geniş uzamdan, Gloria'da da yararlanılmaya devam edilir; Gloria'nın ilk kısmı Allegro vivace bir koral patlamayla açılır; sonra hareket güçlü bir kontrast oluşturan pasajlardan geçer, en nihayet yerini Qui tollis'in daha yavaş temposuna ve hassas dokunuşlarına bırakır, ardından "in gloria Dei patris, Amen" üzerine yazılmış Re Minör kapanış fügü gelir. Bu füg başlı başına ezici bir hareket değilmiş gibi, son ölçülerde artık Presto olarak belirtilen açılıştaki "Gloria in excelsis Deo" koral ifadelerine dönülür, hareket son duygulu orkestral akorun ardından koronun kahramanca çınlayan "Gloria"sıyla sona erer.

Gloria'dan daha uzun ve karmaşık bir metni olan Credo hatırı sayılır derecede kapsamlı bir biçimde işlenir; kelimeler doktrinal ve zamanın eskitemediği müzikal-retorik çağrışımlar olarak çeşitli biçimlerde işlenirken çok sayıda dönüş ve dolambaç karşımıza çıkar. Beethoven Credo'yu, *Hammerklavier* Sonatı'nın açılışını hatırlatarak büyük bir sıçrama yapan bir motifle açar (*Hammerklavier*'in açılışının ardında eskize dökülmüş "Vivat Rudolphus!" fikrinin yattığını hatırlayabiliriz.) (*W 49). Beethoven daha sonra dört notalı kısa bir motif kullanır; bu motif ilk olarak "Credo, Credo" kelimesini seslendiren koral peslerde ortaya çıkarak Credo'nun uzakta kalan kısımlarıyla birleşir. Beethoven'ın geniş ölçekli yapıları birleştirme biçimini gösteren bir işaret, bu motifi Credo'nun iki önemli ifadesinde, "Credo in unum Dominum" ve "Credo in spiritum sanctum" kelimelerinde geri getirmesidir. Böylece bu figür geniş ölçekli hareketi birleştiren, ayrıca onu Credo bölümünde benzer tekrarların kullanılmış olduğu, Haydn'ın "Saint Cecilia" Missası gibi kendisinden önceki eserlerle birleştiren bir tür koral motto görevi görür.[26] Eserin karmaşık birliğiyle ilgili bu gibi kavrayışlar, Theodor Adorno'nun görüşüne ters düşmektedir; Adorno'ya göre *Missa solemnis*, "yabancılaşmış bir

başyapıttır;" eserin yüzeysel parçalı hali, Beethoven'ın giderek Aydınlanma ideallerinden uzaklaşmasına işaret eden iç çatışmaların emaresidir. Adorno'nun görüşü, Richard Wagner'in görüşünün radikal bir biçimde tersine çevrilmiş halidir. Wagner bu missayı "tam Beethovenvari bir ruhla yazılmış kesinlikle senfonik bir eser" olarak görüyordu; ona göre "vokal kısımlar, Schopenhauer'in çok haklı olarak onlara atfedildiğini görmeyi dilediği anlamda, insan enstrümanlar anlamında" işlenmişti.[27] Başka bir deyişle, Wagner'in görüşünde bazı değişiklikler yaparak bu eserin dramatik karmaşıklıklarında, orkestranın çok çeşitli biçimlerde kullanılmasında senfonik koral bir eser olarak konumuna dair bazı işaretler görmek mümkündür; gerçi enstrümantal malzemenin bütün unsurlarının ve ton renginin metnin yorumlanmasının etkisi altında olduğu bir eserdir. Bu farkla Dokuzuncu Senfoni'nin bir eşidir; ama aynı zamanda Bach'a ve onun aracılığıyla daha önceki dönemlerin polifonik missa geleneğine uzanan bir gelenekte verilmiş gerçek bir missa'dır.

Eserin Sanctus ve Agnus dei bölümlerinde daha başka hazineler gizlidir. Sanctus'ta geleneksel biçim sorunu, metnin bölümlenmesini beraberinde getirir: Sanctus, Pleni, Osanna I, Benedictus, Osanna II. Liturjinin en ulvi pasajlarına, ekmek ve şarabın İsa'nın bedeni ve kanı olarak kutsanmasına denk düşen bu sıralamayı biçimsel olarak bölmenin birçok yolu arasından Beethoven, kendisine kontrast oluşturup ince ince işlemek için en fazla yer açan yolu seçmiştir.

Birinci kısım: Sanctus (Adagio) + Pleni (Allegro pesante) + Osanna I (Presto); Si Minör - Re Majör.
İkinci kısım: Praeludium (Sostenuto ma non troppo); sırf eksiltilmiş orkestra, Sol Majör.
Üçüncü kısım: Benedictus (Andante molto cantabile); solo kemanla tam orkestra + Osanna II; Sol Majör.

Praeludium, koronun yükselişi sırasındaki sessizliğin alçaktan bir emprovizasyon yapan bir org tarafından doldurulduğu, uzun zamandır yerleşik bir gelenekle ilişkilendirilmiştir.[28] Bu kısa bölümün, Beethoven'ın bu noktada kendi emprovizasyon pratiğini hayal ettiğini duyabileceğimiz sıradışı nota yazımı orgu andırır. Hiç keman yoktur; flütler ve viyolalar alçak perdeden birbirlerine eşlik eder; yavaşça akan

armoniler dünya dışı bir hava yaratırken hiç vokal yapılmaz. Daha sonra geriye dönüp bakılınca bu "prelüd," solo kemanın gelişine hazırlık olarak dinlenebilir; solo keman orkestranın boş olan yüksek perdesini doldurur.

Beethoven'ın orkestral eserinde hiçbir şey, olgunluk dönemi kuartetlerinin ya da keman konçertolarının yavaş hareketleri bile Benedictus bölümündeki bu solo keman pasajlarının içe işleyen ifade gücünü aşamaz; bu pasajlar "kutsanmışlığın" katıksız bir ifadesidir.

Agnus dei'nin son hareketi iki büyük bölüm halinde düzenlenmiştir:

Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; 4/4, Si Minör
Dona nobis pacem; 6/8 ve değişen ölçüler ve tempolar; Re Majör

Benedictus, senfonik bir yavaş hareket gibi Sol Majör Sanctus'u sona erdirdiğinden, Agnus bölümünün ana tonik olan Re Majör'ü yeniden kurması gerekir. Bunu, hatta daha fazlasını yapar. Geniş ölçekli üç kısımlı tasarımı, kısımların her birini "miserere nobis" kelimeleriyle bitirecek şekilde ayarlanmıştır. Dona nobis bölümünde de bir not bulunur (bu notun bütün kopyalarda yer alması amaçlanmıştır): "İç ve dış barış için dua." (*Bitte um innern und äussern Frieden.*) Eserin imzalı kopyasında "Dona nobis pacem darstellend den innern und aussern Frieden" sözleri yer alır. ("İç ve dış barışı *sunan* dona nobis pacem" [italik benim].) Açıktır ki Beethoven bu bölümü, içten bir programatik tablo, şahsi sükûnet ve dünya üzerinde barış özleminin eksiksiz bir ifadesi olarak düşünmüştür. Bu fikirler orkestral güçlerin iki dizimiyle simgelenmiştir: biri Re Majör, diğeri, "askeri" bileşen Si Bemol Majör'dür. (Bu anahtarları, Dokuzuncu Senfoni'nin husumet güden ve uzlaştırıcı güçlerinde kontrast oluşturmak için kullanacağını haber veren bir dizilimdir bu.) Geniş ölçekli bir sonat varyantına ilk "savaş" interlüdü yerleştirilmiştir; bu interlüdün Fa'daki obsesif timballeri açılış temasının gelişimini haber verir; daha sonra açılış teması savaşı andıran ikinci bir pasajın ardından devasa bir rekapitülasyonla ve uzunca bir kodayla devam eder; koda tonik Re'ye dönerek hareketi ve geniş yapıyı barışta toparlar. Beethoven'ın "dış" savaşı ve barışı resmetme biçimi, eserin, onun kuşağının uğraştığı kolektif savaşlar ve mücadelelere atıfta bulunma kapasitesini yansıtır; ayrıca her çağda barışı tehdit edip bozan kolektif mücadeleleri anlatıyor

olabilir. (*Lebewohl* Sonatı, Viyana'nın 1809'da ürkütücü bir biçimde bombardımana tutulması sonrasında aynı arşidük için yazılmıştır.) Burada barış *pax humana*'dır; savaşla bozulmamış hayat koşullarıdır.

Fakat başlıkta yer alan "iç" kelimesi daha derin, daha kişisel bir barış dileğini ifade eder; ruhun, Beethoven'ın ve bütün insanların ruhlarının barışını ifade eder. Beethoven'ın kendi hayatındaki ruhsal kargaşanın, bireyin denge ve sükûnet mücadelesinin farkında olduğunu yansıtır; varoluşun çetin koşullarından ve ölüm korkusundan rahat bir nefes almak isteyen bireyi yansıtır. Beethoven'a göre bu terapatik hedef sanat dışındaki hayat koşullarında ulaşılabilir görünmemektedir; fakat o bu hedefi, bu eser gibi manevi bir çapı olan, Heiligenstädter Vasiyetnamesi'nde özlemini çektiğini söylediği "bir günlük saf neşe"ye teslimiyet olan bir sanat eserinde yansıtabilmiştir. *Missa solemnis*, bu yüzden Beethoven'ın manevi olanın ifadesine yaptığı en büyük katkı olmakla kalmaz; insanlığın sadece kolektif olarak ve kişisel dini duygular yoluyla keşfedebileceği barış arayışının sembolik bir temsilidir de. Buradan, Beethoven'ın bir sonraki büyük eseri Dokuzuncu Senfoni'ye varmaya sadece bir adım kalmıştır. Beethoven Schiller'in "Neşeye Övgü"sünün seçilmiş bazı pasajlarını düzenlerken, öncelikle insanlığın kardeşliğinin neşe arayışı içinde kutsallığın alanına girdiğini vurgulayacak, ardından kollarını tutkuyla açarak kalabalıkları kucaklayan ve onları yukarıya bakmaya çağıran bestecinin (ondan önce şairin olduğu gibi) sesi olacak pasajları seçmiştir: "Kardeşlerim, yıldızlı gök kubbenin ötesinde sevgili bir Baba oturuyor olmalı."

Dokuzuncu Senfoni

Japonya'nın Nagano kentinde 1998'de düzenlenen Kış Olimpiyatları'nda Seiji Ozawa, o zamana kadar tahayyül edilebilmiş en büyük elektronik konser denebilecek bir konserde sahne aldı. New York, Berlin, Cape Town, Sydney, Beijing ve Nagano'dan yapılan eş zamanlı yayınlarda, hepsi de "Neşeye Övgü"yü, Dokuzuncu Senfoni'nin final bölümünün ana temasını söyleyen altı koroyu yönetti; bu konser zaman farklılıklarını ortadan kaldırmak için elektronik olarak senkronize edilmişti. Bu başarı çarpıcı olduğu kadar belli bir geçmişe de sahipti.

"Neşeye Övgü" 1956'dan beri bütün olimpiyatlarda söyleniyordu. 1990'larda Japonya'da koro gruplarının ve orkestraların her yılın aralık ayında bir araya gelip *Daiku*, "Büyük Dokuz" performansları vermeleri yaygın bir uygulama haline gelmişti.[29]

"Neşeye Övgü" melodisinin dünya çapında ulaştığı bu statü, on dokuzuncu yüzyılda yaratılmış Beethoven efsanesinin yirminci yüzyılda birçok kereler nasıl yeniden şekillendirilip genişletildiğinin en gözle görülür biçimlerinden biridir. Beethoven ismi, diğer klasik bestecileri geride bırakarak bir kült statüsüne ulaşmış; bu kült, müzik, sanat, televizyon ve filmlerle yüksek, orta ve popüler kültürün birçok düzeyi üzerinden yayılmıştır. Artık ticari olarak yaşayabilir durumda olan Beethoven imajı, hatırı sayılır büyüklükte bir literatürün konusudur. Bu imajın yaratılması ve korunmasında hiçbir eser Dokuzuncu Senfoni kadar verimli olmamıştır.

Genel kamuoyunun zihninde aslında iki tane "Dokuzuncu Senfoni" vardır. Biri koral marş olarak "Neşeye Övgü"dür; yani sadece melodi, yoksa melodinin doğduğu incelikli ve karmaşık hareket değil. Diğeriyse eksiksiz bir eser olarak; devasa finalin solo ve koral sesleri ilk kez senfoni türüne dahil ettiği, dört hareketli geniş ölçekte bir halka olarak senfoninin kendisidir. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde, eserin hareket planı önceki üç hareketin birbirini dengelediği, ama aynı zamanda finali hazırladığı, ona yapısal ve estetik anlamının büyük bölümünü verdiği ilerici bir sıralama oluşturur. Beethoven'ın Schiller'in şiirinin "Freude, schöner Götterfunken" ("Neşe, ilahi kudretin güzel kıvılcımı") diye başlayan ilk dizesi üzerindeki düzenlemesi, eserin finalinin merkezi olarak kabul edilir. Fakat "Neşe"nin ilk korosunu, "Seid umschlungen, Millionen"ı ("Kucaklaşın, milyonlar") hazırlayan; radikal bir farklılık gösteren bir üslupla kontrast oluşturan ikinci bir bölüm, önem bakımından bu düzenlemeye denktir. "Freude, schöner Götterfunken" metni ve teması, nihayet "Seid umschlungen, Millionen"ın temasıyla kontrpuansal olarak birleşip hareketin büyük zirvesini oluşturur. "Seid umschlungen" temasının amatör koro gruplarınca söylenebilir bir marş olarak seçilme şansı hiç yoktur; çünkü melodik olarak zor, armonik olarak belirsizdir; tümüyle zor bir tür ve karakterdedir. Başka bir deyişle, popüler düzeyde bir senfoni olarak pek bilinmemesi, sadece en ünlü melodisiyle sunulması Dokuzuncu Senfoni'nin modern tarihinin önemli bir yönüdür.[30]

Dokuzuncu Senfoni'nin Siyasi Arka Planı

Napoléon İmparatorluğu'nun çöküşü, monarşilerin iktidara geri dönüşüyle birlikte Avrupa'nın üzerinde bir sınırlama ve baskılama havası esmeye başlamıştı.[31] 1814-15'teki Viyana Kongresi'ne Fransa dahil olmak üzere başlıca bütün güçlerden siyasi hareketler ve çalkalanmalar yaratan isimler katıldı. İngiltere'den Castlereagh ile Wellington, Prusya'dan Hardenberg ile Humboldt, Fransa'dan Talleyrand; Rusya'dan Çar I. Alexander Kongre'ye katıldılar. Avusturyalı ev sahipleri, koşulları kendi çıkarına göre ustalıkla yönlendirerek kullanmak konusunda parlak bir isim olan Avusturya Şansölyesi Prens Clemens von Metternich'ti; Metternich ülkenin ve imparatorluğun fiili yöneticiydi. Kongre'de bir araya gelen heyetler Avrupa siyasetine yeni ve muhafazakâr düzen getiren bir düzenleme ortaya çıkardılar; ciddiyetle ve Don Kişotvari bir tavırla Avrupa'yı salt Napoléon öncesi konumuna değil, 1789'dan önceki haline geri götürebilmek için ellerinden geleni yaptılar; on dokuzuncu yüzyılın büyük bir bölümü boyunca devam eden bir sistem kurdular. Başlıca iki büyük Alman gücü olan Avusturya ile Prusya, *Grossdeutschland*'ı [Büyük Almanya] vücuda getirecek bir ülke oluşturamıyorlardı (bunun önce Bismarck'ı, nihayetinde Hitler'i beklemesi gerekecekti), fakat Prusya Ren bölgesinde ve Vestfalya'da, ayrıca doğuda yeni topraklar kazandı; Avusturya ise Kuzey İtalya'da Lombardiya ile Veneto'nun kontrolünü yeniden ele geçirdi. Daha küçük boyutlardaki Alman toprakları Alman Konfederasyonu adı altında gevşek bir biçimde birbirine bağlanmış otuz dokuz devletten oluşan, ama Viyana ile Berlin'in hâkimiyetinde olan bir yamalı bohça olarak kaldı; aslına bakılırsa artık 1806'da olduğundan çok daha az sayıda Alman devleti vardı; Napoléon 1806'da Avusturya ve Prusya dışında Alman topraklarının büyük bölümünü kendi kurduğu Ren Konfederasyonu'nda birleştirmişti. 1815'ten 1848 devrimlerine kadar uzanacak olan, daha sonraları "Vormärz" dönemi (kelimesi kelimesine çevirecek olursak 1848 "Mart öncesi") denilen yıllar aslında bir siyasi durgunluk dönemi oldu.

Fransa'da Bourbonlar iktidara geri döndüler; ama ülkenin sosyal ve siyasi zihniyetinin devrimden bu yana birkaç kez dönüştüğünü, saatleri geri alamayacaklarını gördüler. Muzaffer güçler, devrimin ve kıta çapında bir işgalin beşiği olan Fransa'nın yenice genişlemiş bir Hollan-

da, artık Prusya'nın hâkimiyetinde olan bir Ren bölgesi, diğer Alman devletleri ve Avusturya hâkimiyetindeki Kuzey İtalya ile çevrelenmesini sağladılar. Napoléon'un Varşova büyük dükalığı yaparak kurtardığı Polonya, bir kere daha Rusya kontrolüne alındı. Latin Amerika'daki sömürgelerini devrime kaptırmakta olan İspanya ile Portekiz eski kraliyet hanedanlarına iade edildi.

Bu aristokratik restorasyonun liderleri her ülkede filizlenmekte olan yurtsever milliyetçi hareketleri bastırmak için ellerinden geleni yaptılar; özellikle de öğrenci ve işçi hareketlerini; bu hareketler 1848 devrimlerinin tohumlarını atıyordu. Almanya'da şovenist Ludwig ("Baba") Jahn'ın öğretilerinden, Johann Gottlob Fichte ve Ernst Moritz Arndt'ın vaazları ve yazılarından esinlenen öğrenci grupları mücadelenin başını çekiyordu. Bu sözcüler, Almanları kültürel kimlik duygularını siyasi birlik duygusuna çevirmeye çağırıyordu ve bu çağrılara Alman *Volk*'un mistik tonlamalarla yüceltilmesi de eşlik ediyordu.[32] Aralarında Goethe ile Hegel'in de bulunduğu bazı büyük Alman sanatçıları ve düşünürleri Napoléon'a yakın olmuşlar, onun birlik ve ilerleme gücünü temsil ettiğini düşünmüşlerdi; fakat 1806'da Kutsal Roma İmparatorluğu'nun resmen son bulmasıyla birlikte başlayan milliyetçi hareketler silsilesi çok geçmeden bu görüşleri bir kenara itti.[33] Bütün bunların arka planında Sanayi Devrimi devam etmekteydi; Karl Marx'ın daha sonra dünyaya açıkladığı üzere ekonomik hayatın koşulları geri dönülmez biçimde değişiyor, üretim araçları tarımdan sanayiye dönüyor, işçiler çiftliklerden ve küçük atölyelerden çıkıp fabrikalara ve üretim hatlarına yöneliyor, geleneksel toplumsal düzen ve bu düzenin yerleşik değerleri yeniden şekilleniyor ve sosyal eşitsizlikler güçleniyordu. Avrupa kültürü güçlenen burjuvazinin hâkimiyetinde yeni bir döneme giriyordu; Almanya ve Avusturya'da bu dönem, geçmişe dönük olarak konulan "Biedermeier" ismiyle anılıyordu; bu retrospektif etiket yüzyıl ortasında satirist Ludwig Eichrodt'un yarattığı kurgusal bir karakter olan Gottlob Biedermeier'in adını taşıyordu. Yaklaşık olarak 1815'te ortaya çıkan Biedermeier kültürü Alman toplumunun orta sınıf dünyasını yansıtıyordu: ekonomik olarak rahat, siyasi olarak muhafazakâr, sanatla esasen eğitimlilerin eğlencesi olarak ilgili. Müzik alanında bu evde bir piyanonun olması, geçmişe ait aşina olunan eserlerin çalınması ve söylenmesi anlamına geliyordu; hem amatörlerin eğlenmesi için yazılmış kolay eserler hem icra edilebilir daha

zorlu müzik eserleri. Beethoven'ın eserlerinin birçoğu bu tür amatörlerin ulaşamayacağı uzaklıkta olsa da daha kolay sonatları ve kırıntıları, daha genç yaştaki çağdaşlarının kolayca çalınabilir ve söylenebilir bestelerinin; Schubert, Mendelssohn ve bu tür müzikler besteleyen o kadar yetenekli olmayan bestecilerin opera müziklerinin ve eserlerinin yanında yer alabiliyordu. Toplumda gerçekleşmekte olan, yükselmekte olan sanayi devrimi çağında hem üst hem alt tabakada giderek kemikleşen büyük değişimler dönemin edebiyatına, her şeyden de önce toplumsal kaygıları merkeze alan bütün yazılara, ama resme ve müziğe de yansımıştı.

Avrupa'da liberaller katı bir muhafazakârlığı olan hükümetlerin dirilmesine sertçe karşı çıkıyor, kurtuluş için mücadele eden ulusal hükümetlerden yana saf tutuyordu. Byron'ın 1816'dan, 1824'teki ölümüne dek Yunanistan ve İtalya'daki milliyetçi hareketlere tutkulu bağlılığı birçok sempatizanının umutlarını güçlendirdi.[34] Britanya'da ekonomik sefalet Napoléon'un düşüşünü izleyen yıllarda kitlesel gösterileri beraberinde getirmiş; 1819'da işçi sınıfından göstericilerin Peterloo'da katledilmesiyle birlikte bir kriz patlak vermişti. Victor Hugo'dan Honoré de Balzac'a, Charles Dickens'tan Nikolay Gogol'a oyun yazarları ve yazarların başlıca temalarını siyaset ve modernleşmekte olan toplumlarda hayatın eşitsizlikleriyle mücadele eden bireylerin kaderi oluşturacaktı.[35] 1820 gibi erken bir tarihte Napoli'de Bourbonlara, Piemonte'de Avusturya'ya karşı ayaklanmalar çıktı. 1830'da Nederland, Avusturya'ya ait eski toprakların iade edildiği Hollanda ve yarı Fransız-yarı Flaman Belçika olmak üzere ikiye bölündü. Aynı yıl temmuz ayında yapılan devrimde Parisli radikaller 10. Şarl'ın rejimini devirmek üzere barikatların arkasına geçtiler. Devrim başarısız olduysa da 1848'in yolunu çizdi.

1809'dan 1848'e kadar şansölye olarak kalan Metternich yönetiminde Avusturya başlıca baskı modeli haline geldi. Avusturya şansölyesi olarak Metternich'e göre bütün milliyetçi hareketler lanetliydi. Metternich 1819'da Alman Konfederasyonu'nun başlıca devletlerini toplantıya çağırdı ve bu toplantıda, gerici "Karlsbad Kararları"nı kabul ettirdi; bu kararlar bütün üniversitelerde düzenleyici komisyonlar kurulmasını, radikal öğrencilerin kontrol altına alınmasını, sapkın olarak görülen öğretim üyeleri hakkında muhbirlik yapılmasını, siyasi derneklerin bastırılmasını öngörüyordu. Kararlar bir sansür sistemi de getiriyordu; bu sisteme göre yirmi sayfadan uzun olan yayınlanacak malzemenin onay-

lanması için sansür yetkililerine teslim edilmesi gerekiyordu. Bunun üzerine birçok liberal Alman sürgüne gitti.

1815'te, Viyana Kongresi sırasında daimi muhbirlik günün geçer akçesiydi, polis muhbirlerine her yerde rastlanıyordu. Cumhuriyetçi görüşleriyle tanınan Beethoven gibi sanatçılar töhmet altındaydı; Beethoven'ın Sohbet Defterleri, kente hâkim olan şüphe atmosferini yansıtır. 1820'de, muhtemelen bir kafede yazılmış şu satırlar gibi: "Başka bir sefer – şu anda muhbir Haensl burada bulunuyor."[36] Avusturya'nın zorlu ekonomik iyileşme süreci, Beethoven'ın kişisel mali durumunun tersine dönmesi, geleneksel aristokrat destekçilerinin birçoğunun ortadan kaybolması ya da ölmesiyle birlikte bestecinin alışkanlık halini almış kaygılarını besliyordu. Beethoven'ın eski dostu Amenda'nın tavsiyesi üzerine Dr. Karl von Bursy Haziran 1816'da onu ziyaret ettiğinde, besteci Viyana'daki gidişat hakkında yüksek sesle sayıp dökmüştü:

> [Beethoven] kin ve garezle dolup taşıyordu. Her şeye karşı çıkıyor, her şeyden memnuniyetsizlik duyuyor, Avusturya'ya, özellikle de Viyana'ya küfrediyordu... Herkes alçaktı. Ortada güvenilebilecek hiç kimse yoktu. Bir şeye ak ya da kara mertebesine düşmediyse uyulmuyordu, anlaşma yaptığınız biriyle bile durum böyleydi.[37]

1820 tarihli Sohbet Defteri'ne Schindler şunları yazmıştı (bu pasajın daha sonradan eklenmediği anlaşılmıştı):[38]

> Fransız Devrimi'nden önce büyük bir düşünce ve siyaset özgürlüğü vardı. Devrim hükümetin ve soyluların sıradan insanlara güvenmemesine yol açtı; bu da bugünkü baskılara neden oldu... Rejimler, bugün kurulmuş oldukları halleriyle, dönemin gereklerine ayak uyduramıyorlar; nihayetinde değişmeleri ya da daha rahat olmaları, yani biraz daha farklı olmaları gerekecek.[39]

Beethoven'ın 1821-24'te, Schiller'in "Neşeye Övgü"sünü besteleme yönündeki eski fikrine geri dönme, bu besteyi müzik âşıklarının özel salonlarında dinlenecek solo bir şarkı olarak değil, kamuya en açık ortam olan konser salonunda, olabilecek en büyük ölçekte dinlenebilecek bir marş olarak sunma kararını böyle bir arka planla birlikte ölçebiliriz. Bu planın biraz daha ileri versiyonu, bu melodiyi büyük bir senfoninin zirvesi yapma planı uzaktan, Haydn'ın meşhur vatansever ilahisi "Gott

erhalte Franz den Kaiser"i, bundan sadece birkaç ay sonra 1797'de bestelediği Opus 76 No. 3 Do Majör Kuartet'teki varyasyonların yavaş hareketi olarak kullanmasını andırır. Beethoven, merkezinde Schiller'in "Övgü"sü olacak bu yeni senfoniyle gelecek kuşaklara liberal inançlarının kamusal bir abidesini bırakmayı amaçlamıştı. Beethoven'ın, şairin ütopyacı hayalini, insanlığın kardeşliğini aktaracak büyük bir eser yazma kararı, demokrasinin ilkelerine, bu tür ilkeler adına doğrudan siyasal eyleme girmenin zor ve tehlikeli olduğu bir dönemde verdiği desteği ifade eder. Bu karar, onun kendi tarzıyla, Shelley'nin şairler, "dünyanın, hakları teslim edilmemiş yasa koyucularıdır" dediğinde demek istediği şeyi gerçekleştirmesini sağlamıştı.[40]

Dokuzuncu Senfoni'yle İlgili Olarak Değişen Görüşler

Beethoven'ın eserleri arasında Dokuzuncu Senfoni en büyük etkiyi yaratan, en fazla yoruma konu alan eser olmuştur. Beethoven'ın yaşadığı devirden bizim devrimize dek kuşaklar boyunca yorumcular, müzisyenler, sanatçılar ve eleştirmenler öne çıkap kendi yorumlarını dile getirmişlerdir; birçoğu da senfoninin tamamı yerine sadece "Övgü"ye odaklanmıştır. Pek azı, bizim devrimizde bazı eleştirmenlere tarihselci ya da anakronistik olarak görülebilecek olan bir soruyu, Beethoven'ın bu eserle ne demek, ne ifade etmek istediği sorusuna eğilmiştir.

Bu yorumlama eğilimi, bütün kariyeri Dokuzuncu Senfoni'den büyülenmiş olmasıyla koşullanmış olan Wagner tarafından başlatılmıştır: ilk yıllarında eserin tamamını kopyalamış, piyano için düzenlemiş, birçok kereler icra etmiş, senfoninin bazı pasajlarını yeniden yazmış, bu eserin, ömrü boyunca kendine biçtiği estetik görevin, operayı senfonik çizgide yeniden şekillendirip müzik-drama haline getirerek Beethoven'a denk olup onu aşma misyonunun başlangıç noktası olduğunu ilan etmiştir. Beethoven'ın senfoniyi dönüştürüp dünyaya enstrümantal müziği kelimelerle birleştirerek seslendiği gibi, Wagner da kültürü, özellikle de Alman kültürünü ulusal mitlere dayanan müzik-dramalarla yeniden şekillendirecekti.

Wagner *Mein Leben*'da "müziğin derin kuyularından su çekme konusunda Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin yarattığı mistik deneyim"in etkisi altında kaldığını yazar.[41] Başka bir cepheden bakıldı-

ğında Beethoven'dan sonraki bütün Alman senfoni bestecileri, Mendelssohn ve Schumann'dan tutun, Brahms, Bruckner ve Mahler'e varıncaya dek Dokuzuncu Senfoni'nin müzikal deneyimde bir köşe taşı haline geldiğini anlamış, hepsi de senfoni bestecisi olarak kendi kişisel yollarını çizme kararıyla karşı karşıya kalmıştı. Aslına bakılırsa bu bestecilerin her biri, anahtar ya da ölçek seçimiyle olsun, solo ve koral seslerin kullanımı ya da tematik içerik kullanımıyla olsun kendi eserlerinde Dokuzuncu Senfoni'ye de meydan okumuşlardı. Örneğin Beethoven'a bir tanrı gibi tapan Schumann'ın şevkli bir sıradan dinleyici olarak resmettiği, arkadaşı Henriette Voigt'ın eşi Karl Voigt'ın aktardığı üzere Schumann Dokuzuncu Senfoni'nin anıtsal bir eser olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir: "Ben Strazburg Katedrali'nin önünde duran, çanlarını duyan, ama giriş kapısını göremeyen kör adamım."[42]

Beethoven'a, hepsinden de öte onun senfonilerine tapma, Amerika'da on dokuzuncu yüzyılın daha muhafazakâr müzik kültürü çevrelerinde de yaygındı. Londra'da ilk kez 1825'te icra edilen Dokuzuncu Senfoni'nin Amerika'daki prömiyeri 1846'da New York'ta, kısa süre önce kurulmuş New York Filarmoni Cemiyeti tarafından yapıldı. Boston'da Brahmanlar da aşkınlar da Beethoven'ı tanrı benzeri bir kişilik olarak görüyorlardı. (Margaret Fuller "Zihin bir Beethoven alacak kadar geniştir," demişti.) 1880'lerde Boston Senfoni Orkestrası'nın kurulmasının ardındaki başlıca amaçlardan biri New York'a rakip çıkmanın yanı sıra Beethoven'ın senfonilerinin, bu büyük geleneğin zirve noktası olarak da Dokuzuncu Senfoni'nin icrasını mümkün kılmaktı.[43] Özellikle yirminci yüzyılın başlarında Batılı başka müzik gelenekleri Beethoven'ın senfonileriyle, özellikle de Dokuzuncu Senfoni'yle bu eserler giderek geçmişte kaldığından o kadar büyülenmiş olmasalar da kitle medyası ve senfoninin final bölümündeki kardeşlik mesajı Dokuzuncu Senfoni'yi, özgürlüğün kutlandığı büyük siyasi olayların doğal bir sembolü haline getirmeyi sürdürdü; 25 Aralık 1989'da, Berlin Duvarı'nın yıkılışının kutlanması vesilesiyle Leonard Bernstein yönetiminde verilen konserde olduğu gibi. Bu konserde Bernstein Schiller'in "Freude" ("Neşe") kelimesinin yerine "Freiheit" ("özgürlük") kelimesini geçirmişti.

Dokuzuncu Senfoni'nin en tiksinti vericileri de dahil olmak üzere her damardan siyasi rejim tarafından kullanılma biçimine bir örnek olarak 1933 ve 1945 arasındaki Nazi rejimine bakabiliriz. Beethoven'ın geçmi-

şinde Alman olmamak gibi şüpheli bir ırksal ya da ulusal leke taşımadığından emin olunduktan sonra (atalarının Flaman olduğu yönünde açık kanıtlar bir dizi makaleyle inkâr edilmişti) Nazi propaganda ve kültür makinesinin ustaları Beethoven'ın eserlerini, özellikle de güçlü, herkesçe bilinen ve sevilen eserlerini Alman ve Aryan gücünün özü olarak teşvik etmeye başladı. Bir Nazi "ırk uzmanı"nın makalesindeki şu paragrafa bakalım:

> Beethoven'ın genellikle titanca bir ulviliğe yükselen eserlerinin kahramanlık yönü, her şeyden önce Kuzeylidir [Nordic]. Bugün, bu ulusal yenilenme döneminde onun eserlerinin başka bestecilerin eserlerinden daha fazla çalınması, destansı bir akış içinde olan hemen hemen bütün olaylarda onun eserlerinin işitilmesi çok önemlidir.[44]

Almanya'da çok biliyor olup da utanmadan kendilerini Nazi rejimine satmış olanlar arasında müzikolog Arnold Schering de yer alıyordu; Schering 1934'te Beethoven'ı bir "Führer tipi" olarak Hitler'le ilişkilendirmişti.[45] Müzik propagandacılarının Üçüncü ve Beşinci senfonileri Üçüncü Reich'ın sembolü haline getirmeleri yeterince kolay olmuştu; ama insanlığın kardeşliği mesajını Aryan ırkının üstünlüğü doktriniyle uyuşturmak pek mümkün olmadığından Dokuzuncu Senfoni onları başta biraz zorlamıştı. Nazi eğilimli müzikolog Hans Joachim Moser, Schiller ve Beethoven'ın "dünyaya verdiği öpücüğün" aslında "Almanya'nın geçmişteki kızıl yıllarında genellikle yanlış anlaşıldığı gibi her önüne gelene gönderilmediğini," bununla "mümkün olduğunca Almancı biçimde düşünülen bir insanlık fikri"nin kastedildiği kanısındaydı.[46] Sonradan düşünüldüğünde, "Neşeye Övgü"nün 1936 Berlin Olimpiyatları'nda icra edilmiş, uluslararası kardeşliğin değil de "Nazi Volkgemeinschaft"ın [halk kültürü] bir sembolü olarak sunulmuş olması ironiktir.[47] Dokuzuncu Senfoni benzer bir gururlanmayla Almanya'daki konserlerde de icra edildi; ama işgal edilmiş topraklarda, özellikle de Doğu Almanya'da yaşayanlara yönelik konserlerde çalınmadı; belli ki eserin mesajının alınması engellenmek isteniyordu.[48] Nisan 1942'de Wilhelm Furtwangler Dokuzuncu Senfoni'yi Hitler'in doğum gününü kutlamak için verilen bir konserde yönetti.[49]

Daha yakın dönemde başka entelektüel ve sosyal ideolojiler baskın çıkmak için yarışırken Dokuzuncu Senfoni de başka biçimlerde yo-

rumlandı. Adorno, eserin iyimserliğini tuhaf ve eski moda bulur; ona göre, finalinin çıplak doğrudanlığı ve açıktan popüler kabule oynaması yüzünden Beethoven'ın diğer son dönem eserlerinin, özellikle de son kuartetlerinin içe dönüklüğüne ters düşen bir eserdir. Adorno için Beethoven'ın diğer eserleri bir tarafa son kuartetleri sanatsal değer taşıyan temel nesneler olduğundan, her şeyden de önce son kuartetler taşıdıkları önem dolayısıyla Arnold Schoenberg'in müziğine geçtiklerinden Dokuzuncu Senfoni'nin onu hayal kırıklığına uğratmış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Adorno bazı yazılarında eserin ilk hareketi ve yavaş hareketi hakkında duyarlı şeyler söylemiş olsa da Dokuzuncu Senfoni'nin Beethoven'ın önceki senfonik üslubunun bazı yönlerini son dönemine nasıl taşıdığını görememişti; bu yüzden de onun için Dokuzuncu Senfoni (bunu derken her şeyden önce finalini kasteder) "son dönem üslubunun tümüyle dışında kalıyordu".[50]

Başka bir cepheden, büyük övgüler açısından baktığımızda feminist bir eleştirmenin ilk hareketi "korkunç derecede şiddetli" eril bir isyanın bir örneği olarak görüp kınadığını, feminist bir şairin de eserin tamamını "kısırlık ya da iktidarsızlıktan, aralarındaki farkı bilmeksizin korkan" bir adamın yazdığı "cinsel bir mesaj" olarak yere vurduğunu görürüz.[51] Siyasi yorumlar listesi uzundur, zaman içinde de kaçınılmaz olarak uzayıp gidecektir. Övgüler düzerek ciddi bir riske giren bir eleştirmen "Dokuzuncu Senfoni gibi büyük bir eserin onun muazzam gücünü suistimal etmek isteyenlerin elinden kurtarılamayacağını" yazmıştır.[52] Aslına bakılırsa, bugün yükselmekte olan, bütün sanat ve edebiyat eserlerinde modern siyasi ve sosyal içeriğin okunduğu "kültürel araştırmalar" döneminde güçlü, kendini tümüyle adamış ideolojik yorumlara karşı başvurulacak bir merci, bir temyiz mahkemesi yoktur; inançlı bir ideolog için itirazlar sadece karşıt bir ideolojinin ürünüdür ve bazı çevrelerde artık sadece tırnak içinde kullanılan bir kelime haline gelen "hakikat" hakkında hiçbir özel iddiada bulunamaz.

Bu yüzden de ideolojinin dışında durmak isteyenler, bunu ancak kendilerini yeniden sadece yapısal olanla ilgilenen analize ya tarihe bağlayarak yapabilirler: Yani Dokuzuncu Senfoni'yi zaman ve mekândan bağımsız bir sanat eseri olarak değil; belli bir dönemde ve bağlamda yaşamış, kişisel anlamları olan bir proje gerçekleştirmiş bir sanatçının eseri olarak anlayarak, bu kişisel anlamları o zamandan beri sanatçının eser-

lerinin üstünü örtmüş olan enkazdan çıkararak yeniden kurabiliriz. O halde işimiz sadece eseri kökenleri bağlamında anlamak değil, bu anlayışı, mümkün olduğunca aslına yakın, çarpıtmaları ve içerik kaybını en aza indirerek şimdi de anlamlı kılmak olacaktır. Bu tartışmanın esas istikameti budur; kendi devrinin çatışmalarına yakayı kaptırmış bir sanatçı olarak Beethoven'ın ne anlamamızı istediğini algılayarak güçlü ideolojik iddialar ve karşı iddiaların gerici döngüsünden biraz olsun kurtulabilir, kulaklarımızı dışarıdan bize sadece farklı türden ideologlar olduğumuzu söyleyenlerin haykırışlarına tıkayabiliriz. Böyle bir eserin olası anlamları, kökenlerinde ortaya çıkarabileceğimiz anlamlarla uzaktan yakından tükenmiş değildir; aslına bakılırsa eserin kökenlerine dair bilgi sahibi olmamız, postmodern solipsizme* kayabilecek olan başka varsayımlar ve bakış açılarını beslememizi ve güçlendirmemizi sağlayabilir.

Eserin tarihsel bağlamına ilgi gösteren son dönem yorumlar arasında, Dokuzuncu Senfoni'yi, insanlığın özgürlük ve neşe arzusuyla ilgili Schillerci iyimserliğin varsayılan bir sentezi, E.T.A. Hoffmann gibi yazarların Aydınlanma sonrası Romantik estetiğine göndermede bulunan bir terim olan "siyasi Romantizm" bağlamında gören yorum öne çıkmaktadır.[53] Bu görüş, Beethoven'ın büyük eserlerinin her şeyden önce siyasi felsefi düşüncenin araçları olarak görülen birkaçında sürekli bir ilerleme görür; siyasi felsefi düşünce *Eroica*'da "*evrensel tarih*"in, yani "insanlığın eğitilip doğayla içgüdüsel bir uyum durumundan çıkarılarak akılcı, medeni, özgür duruma taşınması" fikrinin müzikal bir çevirisi olarak ortaya çıkmıştı.[54] *Prometheus* açıkça, eğitimin ve medeniyetin doğal durum üzerindeki zaferini göstermeye adandığından, bu paralellik bir ölçüde uygundur. *Eroica*'da "Fransız Devrimi'nin, Alman idealizminin soğutucu eteriyle büzüşmüş kızgın ışınlarını" tuttuğumuz kuşkusuz akla yatkındır.[55] İlerleme, Dokuzuncu Senfoni'nin basitçe insanlığın ilerlemesi ve kardeşliğiyle ilgili olarak peş peşe gelen aydınlanmacı ifadelerin nihai bir ürünü olarak yer aldığı, sürekli bir ilerleme olarak sunulmamıştır. Tam tersine: Dokuzuncu Senfoni yazıldığı dönemde, bütün 1789 sonrası rejimlerinin (önce Terör Rejimi ve muhalifleri, sonra Napoléon Rejimi ve muhalifleri, sonra yeni zaferler kazanmış otokratik hükümet-

* Tekbencilik, kuramsal bencillik. Varlık olarak kabul ettiği tek gerçeklik "öznel ben"dir-e.n.

ler), 1790'lar ile 1820'ler arasında Aydınlanma ideallerini açıkça terk etmeleri siyasi durgunluğa ve gerilemeye yol açmıştı. Işık, ışıyamamıştı.

Fakat durum, bu bakış açısının ortaya koyduğundan çok daha ağırdı. Dokuzuncu Senfoni benim bakış açıma göre kaybolmuş bir idealizmi canlandırmak için yazılmıştır. Schiller'in evrensel kardeşlik iddialarını gerçekleştirme yönündeki pratik imkânların, Napoléon sonrası rejimler tarafından neredeyse ortadan kaldırıldığı bir dönemde ortaya atılmış güçlü bir ifadesiydi. Dolayısıyla Beethoven'ın bu eseri tamamlama yönündeki kararı dengeyi düzeltmeyi, geleceğe umut mesajı vermeyi, bu mesajı dünyaya iletmeyi amaçlıyordu.

Dokuzuncu Senfoni'nin yaratıcı bağlamının bir başka yönü, dini boyutu, modern tartışmalar arasında neredeyse gözden kaybolup gitmiştir. Schiller'in şiiri, *stanza* ve koronun (dize ve nakarat) yer değiştirmesiyle birlikte klasik methiye biçiminin bir türünü somutlaştırır; bu ikisi, şiire hâkim olan iki imgelem biçimini aralarında paylaşır: Biri manevi ve ahlaki bir koşul olarak Neşe'yi öven dostlar topluluğunu resmeder, Bacchusvari bir kutlamadır bu: diğeriyse korolarla şairin insanlığın tamamına açtığı kucağı genişletir; insanın neşesi aracılığıyla yıldızların üstünde oturan Tanrı'ya ulaşmayı arzulayan bir kucaklamadır bu. Böylece daha önce gördüğümüz üzere, ilk dize komünal ("biz"den bahseden) bir grup tarafından seslendirilir; ilk koro ise milyonları kucaklamaya uzanan, "kardeşleri"ne "yıldızlı gök kubbenin üstünde" görünmeyen Tanrı'nın varlığını hatırlatan kişisel bir "ben"i ima eder. Bu tema üçüncü koroda daha da güçlenir; burada şair-bestecinin bireysel sesi şöyle sorar: "Önünde diz çöküyor musunuz, milyonlar? Yaratıcı'yı hissediyor musun Ey Dünya?" "Övgü"nün beyitleri ve koroları, biraz ayrı kalan (kesinlikle açık bir biçimde bölünmüş değillerdir) dizeler eşliğinde bu imgelerin bazı yönlerini işler ve bu yönleri yavaş yavaş iç içe geçirip birleştirmeye çalışır. Schiller'in bu şiir hakkındaki bir yorumda söylediği gibi "Daha yüksek bir birlik idealinin, bu hale kardeşlikle ulaşabileceğimizin bilincinde olalım... Neşe güzeldir, çünkü uyum getirir; "Tanrı'nın lütfudur" çünkü bütün uyum Dünyaların Efendisi'nden kaynaklanır ve ona geri döner."

Beethoven "Övgü"den öncelikle birinciden üçüncüye kadar beyitleri ve birinci ile üçüncü koroları almış, dördüncü koro, finalin geniş ilk bölümünde kontrast oluşturan Si Bemol tenor soloda kullanılmıştır. Böylece beyitler ilk imgeyi, Neşe'ye övgüyle şarkı söyleyen topluluk imgesini

vurgularken, ikinci imge yıldızların üstündeki Yaratıcı Tanrı'ya yaptığı göndermeyle korolara aittir. Buradan bakınca metinde dini ve seküler iki temel konu vardır; Beethoven'ın şiirsel malzeme seçimi de ikisi arasında bir denge sağlamaya ağırlık verdiğini gösterir. Seküler imge, finalin birinci kısmının konusudur; dini imge ise ikinci kısmın. Üçüncü bölümün amacıysa iki duygu dünyasını, cemaat duygusunu ve dini duyguları birleştirmektir; bunu iki ayrı temayı, hem melodilerini hem metinlerini bir araya getiren bir çifte fügle gerçekleştirir; çifte füg bu zirve noktasından eserin sonuna doğru güçlü bir sentezle ilerler.

Eserdeki fikirlerin bu temel ilerleyişini anlayan pek az kişiden biri de Tovey'di; Tovey "Dokuzuncu Senfoni'nin ana fikrini" görmüştü: "... *Missa solemnis*'in Gloria, Credo ve Sanctus bölümlerini 1) ilahi görkem; 2) her zaman doğrudan bir tezat oluşturan insanlığın secde etmesi; 3) İsa'nın insani ilahiliği olarak ele almasının ardında da bu yatıyordu."[56] Sabit liturjik metniyle *Missa solemnis*'te Beethoven, kişisel hislerini ve algılayışını metni yorumlayışına yedirmekte ileri gitmişti; neşeyi, topluluğu ve siyasi özgürlüğü kutlayan seküler bir şiirden kaynaklanan senfonideyse Beethoven uzun bir yol kat ederek şiirin dini mesajını, önce kontrast olarak, sonra insanlığın ideal haline ancak Tanrı'yı bulmak için göklere uzanılarak erişileceği büyük sentezin bir parçası olarak verir. Solomon da şu satırlarında bu algılamanın özünü yakalamıştır: "*Missa solemnis* ve senfoni birlikte Beethoven'ın hem dini hem de seküler-hümanist fikirleri tek bir elde toplama arzusunun bir örneğidir."[57] Bu noktada *Missa*'nın, Beethoven'ın dönemin reformcu dini doktrinlerinde, özellikle de Sailer'ın öğretisinde bulabildiği kutsal deneyimle ilgili kişisel hislerinin büyük bölümünü yansıttığını, Dokuzuncu Senfoni'deyse seküler deneyimin ağır bastığını hatırlamamız gerekir. Burada dini boyut Schiller'in seküler "Övgü"sünden alınıp öne çıkarılmıştır. Böylece iki eser neredeyse paralel bir konuma yerleşir.

Dokuzuncu Senfoni'nin *Missa solemnis* gibi bir olay vesilesiyle yazılmış bir eser olmadığını da unutmayalım. Arşidük Rudolf Olmütz Başpiskoposu ilan edilmeseydi, *Missa* hiç yazılmayabilirdi. Oysa Beethoven daha 1813'te dokuzuncu bir senfoni yazmak için bir gerekçe, bir fırsat arıyordu. Müzikal bir girişim olarak senfoni, iki isteğin birleşmesi gibi görünür: Bu isteklerden biri, Beethoven'ın son dönem üslubuyla, öncekilere denk Re Minör bir senfoni yazmak, diğeriyse Schiller'in "Övgü"sü

için kantat benzeri bir düzenleme yaratmaktı. Beethoven'ın bu iki amacı nihayet 1823'te birleşti ve Beethoven yoğun bir biçimde bu proje üzerinde çalışmaya koyuldu.[58]

Dokuzuncu Senfoni'nin Bestelenmesi

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'yi besteleme çalışmaları 1818 ile 1824 arasında aşamalarla gerçekleşmiş, 1823'te *Missa solemnis*'in tamamlanması sonrasında başlıca meşguliyeti haline gelmiş olsa da bazı bakımlardan eserin çok daha uzun bir tarihi vardır; hatta Dokuzuncu Senfoni'nin onun bütün eserleri içinde en uzun tarihe sahip eser olduğunu söyleyebiliriz. Beethoven'ın Schiller'in şiirini müziğe dökme fikri, Bonn'lu bir tanıdığı tarafından 1793 gibi erken bir tarihte dile getirilmişti; bundan beş yıl sonra Beethoven "Övgü"nün ilk korosundan "Muss ein lieber Vater wohnen" ("Sevgili bir Baba oturuyor olmalı") sözleri için bir eskiz karaladı. 1808 tarihli *Koral Fantezi*'si, "Fried und Freude" ("barış ve neşe") üzerine insanın ruhunu canlandıran ve iyilik dolu bir metin üzerine yazılmış düz bir melodiyle zirveye çıkan bir varyasyonda koro ve orkestrayı birleştirmesiyle Dokuzuncu Senfoni'nin finalini andırıyordu. Beethoven 1824'te Dokuzuncu Senfoni'nin finali hakkında "piyano için yazdığım korolu fantezimin üslubunda, ama ondan daha geniş bir ölçekte; Schiller'in ünlü ölümsüz şarkısı "Neşeye Övgü"nün sözlerine dayanan vokal sololar ve koroları var," demişti.[59] Sekizinci Senfoni'nin yazıldığı tarihte, 1812'de şiirin açılış kelimeleri üzerine kısa bir düzenlemeyle karşılaşırız; Beethoven Yedinci ve Sekizinci'yi izleyecek Re Minör bir senfoni olasılığı üzerine düşünmeye başlamıştır. Bu fikri gerçekleştirmiş olsaydı üç senfoni, tıpkı Opus 59 kuartetleri ve uzun erimli olarak bakıldığında Mozart'ın son üç senfonisi gibi, eserlerden birinin minör olduğu bir üçlü oluşturacaktı.[60] Beethoven bundan üç yıl sonra "sadece dört sesle açılıp... mümkünse bütün enstrümanları birer birer sahneye çıkaracak..." bir senfoni tanımı karalamış; muhtemelen eserin perde içeriği üzerine yoğunlaşmadan önce yaptığı bu betimlemeyle Dokuzuncu Senfoni'nin başlangıcında enstrümanların tedricen girişini haber vermiştir.[61] Aynı eskiz defterinde Re Minör senfoni fikrinin Scherzo'nun ana teması haline geldiğini görürüz.

Beethoven 1818'de *Hammerklavier* Sonatı'nı tamamladıktan sonra Re Minör bir senfoninin eskizlerini hazırlamaya başlamış, ilk hareket için bazı malzemeler toplayıp sonraki üç hareket için bazı olası fikirler karalamıştır.[62] Bu fikirlerin bazıları eserin son versiyonuna kadar varlıklarını sürdürmüşlerdi; gerçi o zaman daha finalin tamamen enstrümantal olmasını düşünüyordu. Beethoven "eski usullerle," seslerin bir ya da daha fazla harekete eklendiği bir senfoni fikrini de değerlendirmiştir. 1818'de ikinci bir senfoniye dair hayali, kehaneti andırır:

> Adagio Cantique – Eski usullerde bir senfonide dini bir şarkı – Tanrım seni övüyoruz – Hallelujah – ya tek başına ya da bir fügün girişi olarak. Belki de ikinci senfoninin tamamı bu şekilde akabilir, sesler ya son harekette ya da Adagio'da girer. Orkestradaki kemanlar final bölümünde on kat güçlenecek. Ya da Adagio bir şekilde son harekette tekrarlanacak, sonra şarkı söyleyen sesler birbiri ardına esere girecek... Adagio bölümünde metin bir Yunan mitidir, bir Cantique ecclesiastique'tir – Allegro'da metin Bacchus için bir kutlamadır.[63]

Bu betimleme, açılımlarıyla zengin bir betimlemedir; dini boyuta yapılan vurgu, seslerin bir ya da daha fazla harekete dahil edilmesi, son hareketin artan ses dolgunluğu, kaçınılmaz bir biçimde Beşinci Senfoni'yi hatırlatarak yavaş hareketin final bölümünde tekrarlanması, hepsinden de önemlisi bir Yunan mitinin dini bir şarkı ve Bacchus için bir kutlama yoluyla canlandırılması kavrayışı bu açılımlar arasında yer alır.

İkinci bir senfoni ortaya çıkmadı; Beethoven 1821-23 döneminde Re Minör proje üzerinde çalışmaya döndü, bu arada bir yandan da *Missa*'nın ve "Diabelli" Varyasyonları'nın son rötuşlarını yapıyordu. Önce ilk hareket çıktı; ardından 1823 baharıyla o yılın sonu arasında yavaş yavaş diğer hareketler gelişti; bu işlerin bir kısmı Beethoven'ın Hetzendorf ve Baden'daki yaz tatillerinde, geri kalanı da ekim ayında Viyana'ya dönmesi sonrasında tamamlandı. Final bölümünün kesin olarak tamamlanması, melodinin ortaya çıkması yoğun emek gerektirdi; Beethoven'ın eskiz sayfalarına çalıştığı farklı versiyonlar, son haliyle melodik sadeliğin zirve noktası gibi görünen ana melodiye ulaşmak için birçok aşamadan geçildiğini gösterir.[64]

9 Mayıs 1824'te bu büyük eser ilk kez icra edildi; Viyana'da çok beklenen bu prömiyerde *Die Weihe des Hauses* uvertürünün yanı sıra

Missa solemnis'in üç hareketi de seslendirildi. Dinleyicilerin coştuğu, sağır Beethoven'ın onları görmek için arkasına döndürüldüğü ünlü konser buydu.

Başka gelişmeler de Beethoven'ı bu senfoniyi bitirmeye yöneltmişti. 1817'de, o zamanlar birkaç yıllık bir geçmişi olan Kraliyet Filarmoni Cemiyeti Ferdinand Ries'ten Beethoven'la üç yüz gine karşılığında "Cemiyete ait olacak iki yeni senfoni" için görüşmesini rica etmişti. Beethoven'ı 1818 kışında Londra'ya, bu eserlerin cemiyetin ocak ayından haziran ayına kadar devam eden sezonu sırasında yapılması beklenen prömiyerlerine davet etmişlerdi.[65] Ries sıcak satırlarla yüz ginelik bir avans önererek İngiltere'de başka işler alabileceği ihtimaliyle onun ilgisini çekmeye çalıştı. Beethoven ise bütün bunlara en şevkli pazarlıkçı tavrıyla karşılık verip teklifi prensipte kabul ettiğini belirterek daha yüksek bir ücret ve avans istedi; fakat bu ricası cemiyeti harekete geçiremedi ve plan suya düştü. Beethoven Temmuz 1822'de Ries'e yazdığı bir mektupta bu fikre yeniden değindi ve cemiyet Kasım 1822'de teklifini yeniledi; bu kez on sekiz ay boyunca kendi mülkleri olarak tutacakları "elyazması bir senfoni" için 50 sterlin ödüyorlardı; on sekiz ay sonra Beethoven eseri başka orkestralarla icra edip yayınlatmakta serbest olacaktı.

Beethoven 20 Aralık'ta bu siparişi kabul etti; "gerçi ücret, başka ülkelerin ödediği ücretlerle kıyaslanamaz... yine de şu garip Beethoven olmasaydım önde gelen Avrupalı sanatçılar için ücretsiz bile bestelerdim. Şükürler olsun ki Beethoven, bu dünyada başka bir şey yapamıyor olsa bile besteleyebiliyor," diyordu.[66] Avrupa ülkelerinden ve Kuzey Amerika'dan gelen başka işlerden bahsediyor, sağlığı gerçekleştirmesine elverirse bunların "hayatını bir başarıya çevirmesine yeteceğini" söylüyordu.[67] Temmuz 1823'te Arşidük'e senfoniyi "on beş günden kısa bir süre içinde bitireceğini" yazdı; aslına bakılırsa senfoni ancak Şubat 1824'te bitebildi; Beethoven eserin bir kopyasını bir ulakla bunu onlar için bestelediğini söyleyen bir not eşliğinde Filarmoni Cemiyeti'ne gönderdi. Eserin Cemiyet'e ulaşması aylar sürdü; Aralık 1824'te, Beethoven'la 1815'te Viyana'da tanışmış İngiliz bir müzisyen, Charles Neate senfoninin ellerine ulaştığını bildiren ve Beethoven'ın İngiltere'yi ziyaret etmesi fikrini yeniden gündeme getiren bir mektup gönderdi.

Ama o tarihe gelindiğinde Dokuzuncu Senfoni'nin prömiyeri Viyana'da yapılmıştı. Eserin Ağustos 1826'da Schott tarafından yapılan basımı Prusya Kralı Friedrich Wilhelm'e ithaf edilmişti; Fransa ve Rusya da dahil olmak üzere kraliyet ailelerinden ithaf edilebilecek isimlerin değerlendirilmesi sonrası yapılan bir tercihti bu.[68] Beethoven Kral'a incelikli bir ithafın yer aldığı şık bir kopya gönderdi. Buna karşılık elmas bir yüzüğe benzeyen bir şey aldı. Maalesef saray mücevhercisi elmasın sahte olduğunu bildirdi; Beethoven'ın dostları da yüzüğü geri göndermemesi için hayli ter döktüler.[69] Beethoven'ın ömrü boyunca aristokrat hamilere olan bağımlılığı bir başka kötü viraj almıştı.

Dokuzuncu Senfoni'nin Karakteri

Dokuzuncu Senfoni'nin anahtar seçimi çok anlamlıdır. Re Minör, Beethoven'ın önceki yıllara ait ilk iki piyano sonatının ve yine ilk dönemlere ait bir kuartetinin yavaş hareketlerinde, Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu'nun Largo'sunda kullandığı bir anahtardı. Bunların dışında Beethoven'ın tamamen Re Minör'de yazılmış tek eseri şaşırtıcıdır ki Opus 31 No. 2 "Fırtına" Sonatı'ydı. Üzüntü ve özellikle de ruhsal çalkantıyla ilişkilendirilen Re Minör Mozart için güçlü bir anahtar olmuştu. (Beethoven'ın bu anahtarı kullanmakta tereddüt etmesi bununla ilgili olabilir.) Re Minör'ün Mozart'ın sadece son döneminde *Idomeneo*'da Electra'nın aryasının anahtarı; *Don Giovanni*'nin, K. 421 Yaylı Kuarteti'nin, K. 466 Piyano Konçertosu'nun, Beethoven'ın *Missa solemnis*'in Credo'su üzerinde çalışırken incelediğini gördüğümüz *Requiem*'in başlıca anahtarı olarak oynadığı role bir bakalım.[70] Beethoven bundan yıllar sonra *Don Giovanni*'den, Mozart'ın Re Minör eserleri içinde şeytani gücüyle Dokuzuncu Senfoni'nin ilk hareketini en yakından haber veren eserden uzun bölümler kopyalamıştı. *Don Giovanni* uvertürünün güçlü açılışı, hızlı yarım notalar üzerine senkoplanmış huzursuz açılış akorlarıyla, Re'den La'ya dört nota birden düşmesiyle, açılışta tonik Re Minör ile dominant La Minör'e peste bir Do Diyezle odaklanmasıyla, bütün bunların kromatisizme ve Mi Bemol Minör'e varmasıyla, bütün bu etkenlerle Dokuzuncu Senfoni'nin ilk hareketinin öne çıkardığı ifade dünyasını uzaktan yankılar.

İlk Hareket

Açık beşliler gizemli açılışıyla (sadece La ve Mi'yi duyar, anahtarın majör mü yoksa minör mü olacağı sorusuyla karşılaşırız), motifsel ipuçlarından yavaş yavaş güçlü bir tema yaratmasıyla, tam olarak oluşturulmuş temanın ve parçacıklarının harekete hâkimiyetiyle, trajik olayların muazzam bir biçimde gelişmesiyle, hepsinin de ötesinde giriş bölümün rekapitülasyonda değişmiş bir biçimde müthiş geri dönüşüyle Dokuzuncu Senfoni'nin ilk hareketinin arkasında Mozart'ın uvertürün açılışını operanın zirveye çıktığı noktayla (Kumandan'ın durumunun Don Giovanni'nin işlediği suçlara karşılık bir misilleme olarak gelmesiyle) birleştirme biçimi yatar. Bu hareketin açılıştaki Re Minör temadan kısacık tek bir güçlü ifadeyle sona ermesi de Mozart'ın operanın final bölümünün trajik kısmını bitirme biçimiyle, esere başından beri nüfuz etmiş alçalan Re-La aralığıyla birlikte Don Giovanni'nin cehenneme gitmesiyle bağlantılandırılabilir.

Beethoven'ın burada ulaştığı müzikal uzam ve zaman dramatizasyonunu kısmen hatırlatan bir eser, bestecinin ilk dönemlerine ait tek senfonik ilk hareketi, Beşinci Senfoni'nin ilk hareketidir; Beşinci Senfoni'nin ilk hareketi aynı zamanda, minör modda yazılmış, ilk dönemlere ait tek senfonik ilk hareketidir. Fakat Beethoven Dokuzuncu Senfoni'de tek bir kısa motifle gümbürdeyen bir açılış jesti yerine, açılış temasını açıkça belirtilen ritmik unsurlarıyla dinleyicinin kulaklarının önünde yavaş yavaş oluşturur. Sessizlikten çıkıp ses uzamını zengin bir biçimde doldurarak malzemeyi yavaş yavaş var eder; enstrümanların girişlerinin zaman aralıkları da "ebedi olanın farkındalığı" denilen şeyi uyandıracak şekilde ayarlanmıştır.[71]

Açılıştaki on altı ölçünün ardından (açılışın bir "giriş" mi yoksa hareketin ayrılmaz bir parçası mı olduğunu pek anlayamayız) ilk tema katotonik bir kuvvetle açılır; Beethoven'ın müziğindeki bütün alçalan üçlü temaların en güçlüsüdür bu (*W 50). Re Minör üçlüde (Re-La-Fa-Re) giderek hızlanan alçalmanın yanı sıra son motifsel birimi için on notalık büyük bir sıçrama yapması da bu temaya, Beethoven'ın son dönemine ait gerçek bir tema damgasını vurur; basit periyodikliğin bütün ipuçlarının silindiği bir temadır. Beethoven esasen üçlü birçok açılış teması yazmıştır ama hiçbiri bunun gibi değildir; böyle bir tema ilk dönem eser-

leri, hatta Opus 95 Fa Minör Kuartet gibi ikinci olgunluk döneminin en güçlü tematik ifadeleri açısından bile düşünülemez bir temadır. Temanın bitiş motifinin şekli 5-4-2 şeklindeki ölçek adımlarını vurgular; aşağı doğru aynı dönüş Opus 102 No. 1 Çello Sonatı'nda ilk temanın cümle bitiminde, Opus 101 La Majör Piyano Sonatı'nda ilk cümlede işittiğimiz dominant yedili armoniyi özetler. Fakat burada aşağıya doğru dönüş, temanın bitişini, nihayetinde hareketin kapanışını beraberinde getirerek yükselen figürün başlıca kaynağıdır.

Hareket öbür dünyaya özgü açılışından çıkıp serim bölümünün anlatısıyla geliştikçe, tematik figürlerin kıvrım kıvrım labirentlerini önümüze açtıkça bu müzikal söylemin temel biçimleri de son derece karmaşık bir hal alır. Ana konu ilk olarak tonik Re Minör'de, sonra Re Minör'e kontrast oluşturan başlıca anahtar olan Si Bemol Majör'de iki kere ifade edilir; anahtar serim bölümünün sonuna dek Si Bemol olarak kalır; burada ilk kez Beethoven'a ait senfonik bir ilk hareketin seriminde bir tekrar emaresiyle karşılaşmayız. Onun yerine hareket geniş bir gelişme bölümüne doğru ilerler; Beethoven'ın kahramanlık yansıtan senfonilerinin tipik bir özelliği olarak bu bölümde de bir fügatoya yer verilir; fügato bu kez birkaç konu üzerinedir, bunlardan biri de açılış temasının motifsel bitiminin değişik bir biçimidir. Bütün bunlar nihayetinde "giriş" bölümüne yapılan bir başka dönüşle rekapitülasyona çıkar; fakat bu dönüş bu kez orkestranın tamamı için *fortissimo*'dur; timballer Re Majör'de, fakat çellolar ve baslarda bir Fa Diyez'le akar; o zamandan bu yana insanları hayrete düşürmüş, zaman zaman da insanı hayrete düşüren tepkilerle karşılaşmış bir andır bu. Tovey 1935'de yazdığı satırlarda şöyle diyordu:

> ...bu feci dönüş açılış bölümünün devasa boyutlarına dair taze kanıtlar ileri sürer. Artık onun tam ortasına getirilmişizdir, uzakta bir nebula yerine semanın ateş aldığını görürüz. Bu gümbürdeyen majör tonikte korkunç bir şeyler vardır.[72]

Leo Teitler ise 1989'da yazdığı satırlarda şu görüşleri aktarıyordu:

> ...tekrar anı gelişme bölümünün bir düzeltmesini oluşturur; ama serimin tonunun yenilendiği değil, yükseldiği bir andır... Bu türün bildik kuralları içinde bu anın olması gerektiği şeyin, bir varış ve karar anının antitezidir.[73]

Treitler bu olağandışı pasajda "tonal eylemin çabukluğu"nu titizlikle inceledikten sonra "tekrar anını dramatik çatışma ve gerilimin yükseldiği nokta" olarak görür.

Tovey'nin yıldızlar ve nebulalarla kurduğu metafor, Beethoven'ın Kantçı "üstümüzdeki yıldızlı sema"smı hatırlatır. Tovey biyografik olmaktan kaçınmış, muhteşem tonal müziğin engin uzamsal yönlerini aktarmak için gezegenler ve yıldızlarla dolu semavi metaforlara başvurmaktan hoşlanmışsa da o da arada bir bağlantı olabileceğini muhtemelen kabul ederdi. Treitler'ın betimlemesi ise Beethoven'ın eserin biçimsel, duygusal ve yapısal unsurlarını dramatize etme biçimlerini; bu örnekte hareketin açılış anının hatırlattıklarına bakıldığında tekrar bölümünün biçimsel ve duygusal niteliğiyle ilgili beklentileri tersine çevirmesini etkili bir biçimde ortaya koyar. Treitler hareketin açıkça bir "giriş" ya da bir "tema" olmayan açılışının, bu muazzam zirve noktasında, "tekrar anını, çözülme anı yerine dramatik çatışma ve gerilimin yükseldiği nokta haline getiren" bir dönüşüm geçirmiş olmasını da mümkün görür.[74] Tekrar bölümü, daha önce hareketin açılışında ve daha sonraları yeniden ortaya konuşunda gündeme getirilen belirsizlikleri yoğunlaştırmaktadır.

İkinci Hareket

Eserin tamamının geliştikçe, ilk hareketle ilişkili olarak aldığı şekle bakarak, Beethoven'ın daha önceki birkaç büyük eserinde yaptığı gibi olağandışı derecede uzun bir yavaş hareket bulunmasını istediği yere üçüncü hareketi değil Scherzo'yu yerleştirdiğini görürüz. Bu sıralamayı Opus 59 No. 1 Kuarteti, Opus 97 "Arşidük" Triosu, *Hammerklavier* Sonatı (eserin İngilizce basımında Beethoven'ın hareketlerin sıralanması konusunda bir kararsızlık gösterdiğini hatırlayabiliriz) gibi büyük eserlerinde kullanmıştır. Bu sıralamayı, yavaş hareketin finale bir giriş vazifesi gördüğü, tamamlanmadan kaldığı, bu yüzden dört hareketli döngünün muğlak göründüğü eserlerde de kullanmıştır; Opus 69 La Majör Çello Sonatı, Opus 110 La Bemol Majör Piyano Sonatı örnek verilebilir. Dokuzuncu Senfoni'nin planı ilk kategoriye aittir; fakat bu eserin Scherzo'su uzunluk bakımından kendisinden önce gelenlerin hepsini aşar.

Aslında imzalı elyazması kopyada bu harekete "Scherzo" ibaresi değil, "Molto vivace" ibaresi konmuştur. Beethoven *Scherzo* terimini,

Dördüncü Senfoni'den beri senfonilerinde kullanmaktan vazgeçmişti; sonraki bazı eserlerinde de bu terimi kullanmaktan kaçınmıştı. Her bakımdan Scherzo olan hareketler yazmayı sürdürürken bile bu terimden hoşlanmamıştı; bunun sebebi herhalde Scherzo'nun ifade ettiği "şaka" ya da daha hafif bir hareket anlamına karşı, o sıralarda bu anlamın modası geçmiş olsa bile, terimi kelimesi kelimesine yorumlamaktan ileri gelen bir güvensizlik duymasıydı. Bu devasa hareketin ilk bölümüne muazzam bir hız ve dosdoğru ileriye doğru hareketlilik damgasını vurmuştur; fügsel dokularla karşılaşır, cümlelerin yapısında simetrilerin bol bol kullanıldığını görür, başlıca ritmik hücrelerde duygusal tekrarlar işitir, Scherzo'nun ortasında üç ya da dört ölçülük birimlerle (hepsi de "üç ölçülük ritim" ya da "dört ölçülük ritim" olarak belirtilmiştir) alt ölçülerin kullanıldığına tanık oluruz. Öte yandan Trio kısa, sakin bir kır esintisidir; Scherzo'nun fırtınalarının patlamalarının arasına pastoral bir zarafet yerleştiren 2/2'lik Re Majör bir bölümdür. Bütün iç tekrarlarıyla birlikte, tam biçimiyle bu hareket 1500'den fazla ölçüye yayılır; daha önceki senfonilerin en uzun Scherzolarından bile uzundur. (Yedinci Senfoni'nin üçüncü hareketi, Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Koda'dan oluşan beş kısımlık biçimiyle toplam 653 ölçüden oluşur.)

Üçüncü Hareket

Si Bemol Majör'de, birinci hareketin büyük bölümünü kaplayan Re Minör ile Si Bemol Majör arasındaki ilişkiden yararlanan yavaş hareket nispeten geniş ölçekte lirik bir dökülmedir; en az iki tip melodide gezinir. Bunların ilki hareketi açan güzel bir ana temadır. Bu tema Beethovenvari "mutlak melodi"nin eksiksiz olgun bir örneği; ayrıca başlangıcı, ortası ve sonu olan tam anlamıyla bütünleşmiş müzikal bir oluşumdur. Ferah cümleleri olan, böyle her cümlenin ardından ahşap üflemelilerden bir yankı duyduğumuz bu hareketin açılış notaları dominantta duraklar; sonradan bunun Beethoven'ın sevdiği aşağı doğru melodik dönüşlerden biri olduğunu anlarız (5-4-2) (*W51). Si Bemol Majör'ün yerini Re Majör'e bırakmasıyla, yukarıda bir zirveye doğru tırmanıp sonra başlangıç noktasına dönerek yeniden tırmanışa geçen ve tonikle son bulan tutkulu yeni bir melodik cümle sunmasıyla birlikte diğer tipteki lirisizm belirir. Bu iki temanın yer değiştirmesi, parçanın temel biçimini yaratır;

bu temel biçim, bazı bakımlardan Beşinci Senfoni'nin yavaş hareketinin biçimine paraleldir; bir ana tema üzerine bir dizi varyasyon görünümü, ayrıca kontrast yaratan önemli bir rol oynayan başka bir tema sunar. Temel biçimsel yapı aşağıdaki gibidir (bölümlerin uzunluklarını göstermek için ölçü numaraları da verilmiştir):

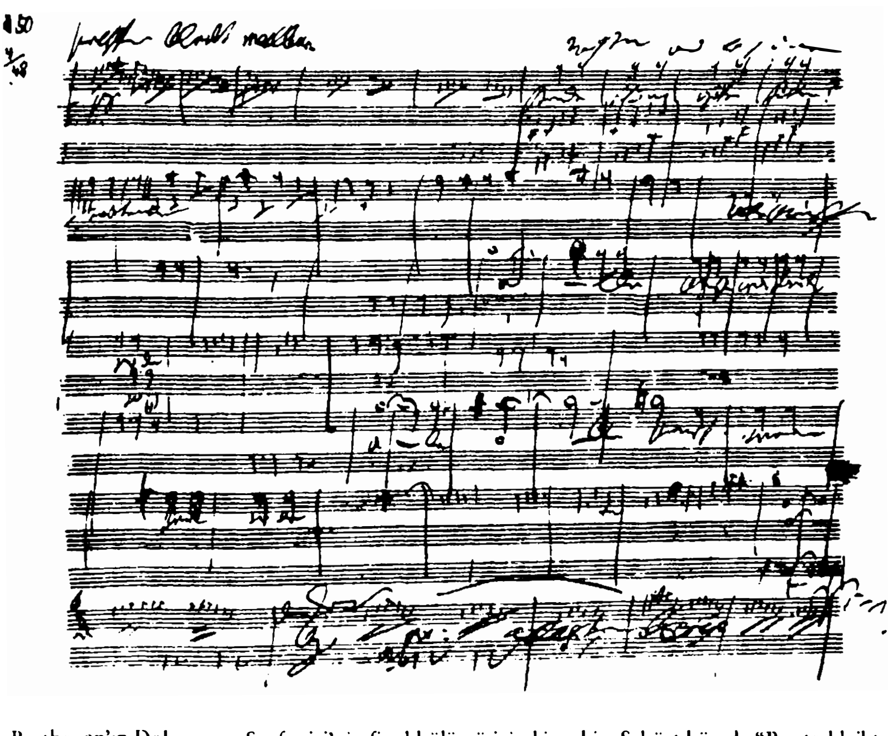
Bölüm	Ölçü	Anahtar	Ölçü	Tempo
Giriş	1-2			
I. Tema	3-24	Si Bemol Majör	4/4	Adagio molto e cantabile
II. Tema	25-42	Re Majör	3/4	Andante moderato
I. Varyasyon (I. Tema)	43-64	Si Bemol Majör	4/4	I. Tempo
II.Tema	65-82	Sol Majör	3/4	Andante moderato
II. Varyasyona Geçiş	83-98	Mi Bemol Majör		
		Do Bemol Majör		Adagio
II. Varyasyon (I. Tema)	99-120	Si Bemol Majör		[Adagio]
Koda	121-157	Si Bemol Majör		[Adagio]

İlk ve ikinci hareketlerin büyük fırtınalarının ardından bu Adagio ve lirik uzantıları bir huzur ve tefekkür vahası getirir. Bu Adagio, Opus 59 No. 2 Kuarteti'nin, Beşinci Senfoni'nin ve Opus 97 "Arşidük" Triosu'nun yavaş hareketleriyle akrabadır. Hem anahtarı hem uzun soluklu melodik yapısıyla "Arşidük" Triosu'nun melodik yapısıyla da bağlantılıdır; fakat Trio'da da önceki yavaş hareketlerde de bu hareketin Re Majör temasının yukarıya doğru tırmanan vokalitesine benzer bir şey yoktur. Hareketin muhteşem yönleri arasında, Mi Bemol Majör ve Do Bemol Majör'deki müthiş "geçiş" bölümüne hâkim olan dördüncü-kor-

no solosu da yer alır; bu Beethoven'ın en uzun korno solosudur; muhtemelen yeni icat edilmiş valflı korno için yazılmıştır. Hareketin fısıltılı kapanışında melodik yönün nihayet tamamına ermesi, eş zamanlı aşağı ve yukarı ölçeklere yerini bırakır; timbal tonik ve dominant notalarını eş zamanlı olarak bir "çifte bitişe" getirir; böyle bir şey muhtemelen senfoni tarihinde bir ilktir (*W52).

Dördüncü Hareket

Final bölümü patlar. Sırf önceki üç hareketin boyutlarına denk olsun diye değil, Beethoven'ın solo sesler ve koroya Schiller'in "Övgü"sünü söyletmek, daha sonra bir kantatın aynı zamanda senfonik bir final olan eşdeğerine yer veren müthiş bir koral-orkestral final kurmak için yere ihtiyacı olduğundan boyutları muazzamdır. Beethoveen bu sorunu, aşağıdaki değerlendirmede verildiği şekilde, sunumlarla çözmüştür.[75]



Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin final bölümü için bir eskiz. Sol üst köşede "Presto bleibt meilleur" (Presto tempo olarak daha iyi kalıyor) sözleri yazılıdır.
(Gesellschaft der Musikfreunde, Viyana)

Giriş (1-91. ölçüler): Orkestranın, her birini enstrümantal resitatiflerin izlediği iki kakofonik patlamasının ardından bu bölümde ilk üç hareketin içindeki tematik fikirler tekrarlanır ve bu fikirlerin her biri enstrümantal resitatiflerle reddedilir. Daha sonra üflemeliler finalin ana temasını haber verir. Hiçbir şey, Beethoven'ın operaya özgü ifade biçimlerini enstrümantal müziğin hizmetine verme amacını göstermekte çellolar ve basların insanların konuşmasının sınırlarına varmaya, ifade edici jestler ve konuşma seslerinin ritimlerini kullanmaya çabalayan, ama kelimelerle konuşamamaları anlamında –önemli bir anlamda– "dilsiz" kalan bu resitatiflerinden öteye gidemez.

Orkestral serim (91-207. ölçüler): "Neşeye Övgü" teması haline gelecek olan "ana tema", resitatifleriyle önceki müzikal fikirlerin her birine cevap verip her birini reddederek ardından ana temayı haber veren aynı alçak orkestral seslerle, çellolar ve baslarla tam olarak sunulur. Şimdi bu sesler, ana temayı sunan ilk sesler olmuşlardır. Re Majör ana temayı üç varyasyondan oluşan bir dizi izler (116-187. ölçüler); bu varyasyonlar orkestranın peş peşe gelen sunumlarıyla yükselir, her sunumda orkestraya yeni enstrümanlar eklenir. Çok geçmeden bunun, senfoninin en başında, ilk hareketin patlayan ilk temasının sessizlikten yaratılmasıyla aynı "melodi yaratma" yöntemi olduğunu fark ederiz; böylece tematik yaratım fikri hem ilk hem son hareketlerde işlenmiştir. Temanın sunumu, muazzam bir müzikal uzamda yavaş yavaş yükselme fikrini de beraberinde getirir; Beethoven bu uzamı ikinci dönem üslubunun damgası haline getirmiştir.

Ana temanın bir birini izleyen, giderek yükselen ve dolan perdelerden sunumu olarak orkestral serim tam bir enstrümantal finalin temelini oluşturabilirdi. Fakat üçüncü varyasyon tamamlandığında bütün bu aygıt çözülür. Koda (188-207. ölçüler) dominanta, La Majör'e çıkar ve hareketi açan kaosun, artık daha da yoğunlaşmış haline yol verir.

Solo Sesler ve Koroyla Vokal Serim (208-594. ölçüler): Bu kırılma insan sesini getirir; önce Beethoven'ın yazdığı "O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere" ("Ah, dostlar, bu tonda değil! Seslerimizi ayarlayalım ki daha hoş ve neşeli olsun!") sözleriyle bariton solo gelir. Bu nokta finalin belkemiğidir, artık her şey buna dayanmaktadır. Bariton resim çerçevesinin dışına adım atarmışcasına diğer şarkıcılara, solistlere ve koroya seslenir; onla-

ra artık sadece senfonik bir final olmaktan çıkıp neşenin ve kardeşliğin özellikle sesli bir kutlaması olacak şeye katılmalarını hatırlatır.[76] Sadece son cümleyi değil, ana temanın orkestral serimi fikrini de tümüyle reddeder ve koroya, solistlere seslerini "ayarlamaları" ricasında bulunur; sonra da Schiller'in şiirinin aşağıdaki ilk bölümünü ana temaya uyarlayarak ilerler:

Freude, schöner Götterfunken,	Neşe, ilahi kudretin güzel kıvılcımı
Tochter aus Elysium	Elysium'un kızı,
Wir betreten, feuertrunken,	Giriyoruz sığınağına, ateşle sarhoş,
Himmlische, dein Heiligtum;	Ey semavi;
Deine Zauber binden wieder,	Senin sihrin bağlıyor yeniden
was die Mode streng geteilt,	Göreneklerin hoyratça ayırdığını;
alle Menschen werden Brüder,	Bütün insanlar kardeş oluyor
wo dein sanfter Flügel weilt.	Nazik kanatlarının kapladığı yerde.

Final bölümünde daha sonra görülen yapı, varyasyon sürecini devam ettirir. Orkestral serim ana temayı (şiirin ilk kıtasının temasını) tema ve üç varyasyon olarak sunduğundan, onu izleyen vokal serim artık varyasyon dizisinin bir devamı olarak oluşturulabilir.

Solo Sesler ve Koroyla Vokal Serim (208-594. ölçüler)

Giriş	*208-240. ölçüler*	*Serbest*	*Bariton resitatifi ve geçiş*
I. Kıta	*241-268. ölçüler*	*IV. Varyasyon*	*Koronun alçak sesleri baritona cevap verir*
II. Kıta	*269-296. ölçüler*	*V. Varyasyon*	*Solo kuartet; ikinci kısım koronun tamamı tarafından tekrarlanır*
III. Kıta	*297-324. ölçüler*	*VI. Varyasyon*	*Solo kuartet temayı süsler; tam koro ikinci kısma cevap verir*

Geçiş	*325-330. ölçüler*		*Fa Majör'e beklenmedik bir armonik hareketle Si Bemol Majör'e kısa geçiş*
IV. Nakarat	*331-430. ölçüler*	*VII. Varyasyon*	*Alla marcia, 6/8, Si Bemol majör; koronun erkek sesleriyle birlikte tenor solo*
İnterlüt	*431-542. ölçüler*		*Ana tema malzemesi 6/8'lik ölçüyle orkestral olarak genişletilir; böylece Si Bemol Majör'den Re Majör'e geçiş yapılarak I. Kıta'nın dönüşü hazırlanır.*
I. Kıta	*543-594. ölçüler*	*VIII. Varyasyon*	*Tam koro, tam orkestral eşlik, fortissimo, Re Majör*

Andante maestoso, sadece koro, solistsiz (594-694. ölçüler)

Beethoven "Övgü"nün birinci kıtasına birinci nakaratı ekler:

Seid umschlungen, Millionen!	Milyonlar, kucaklıyorum sizi
Diesen Kuss den ganzen Welt!	Bu öpücük bütün dünyaya;
Brüder – überm Sternenzelt	Kardeşler – yıldızlı gökkubbenin üstünde
Muss ein lieber Vater wohnen	Kuşkusuz sevgili bir baba oturuyor olmalı.

Beethoven bu kıtayla ve "Övgü"nün birinci nakaratının metniyle devasa finali kurar; önce iki metin arasındaki düzenleme ve tonda en ileri kontrastı, seküler ile kutsal olan arasındaki kontrastı oluşturur; sonra bu ikisini birleştirerek sembolik olarak birbirlerine bağlı olduklarını gösterir.

I. Nakarat	*595-626. ölçüler*	*Yeni tema; tam koro; Andante maestoso, 3/2; Sol Majör, sonra Si Bemol Majör*

III. Nakarat	*627-654. ölçüler*	*Adagio ma non troppo, ma divoto ("yıldızların üstünde oturan" ilahi babanın orkestral temsiliyle kapanır), pianissimo, yüksek perdeden bütün sesler ve enstrümanlar*

Tekrar ve Koda, Re Majör (655-940. ölçüler)

I. Kıta ve I. Nakaratın metinleri birlikte	*655-729. ölçüler*	*İki ana tema, "Neşeye Övgü"nün ve* "Sizi kucaklıyorum"*un teması (ikinci bölüm) üzerine zirveye tırmanan çifte füg*
İnterlüt	*730-762. ölçüler*	*III. Nakarat metninin aniden kesilmesi (ikinci bölümün sonunda olduğu gibi); yeniden yıldızların üstündeki ilahi babanın resmedilmesi ve Sol Majör'de sessizce kapanış*
I. Kıta, 1-2. dizeler, eksik	*763-782. ölçüler*	*Solistler, Re Majör*
I. Kıta, 5-8. dizeler	*783-813. ölçüler*	*Solistler ve koro*
I. Kıta, 5-8. dizeler	*814-842. ölçüler*	*Solistler ve koro (bu bölümün sonunda dört solist için genişletilmiş koloratür pasajlarla)*
Geçiş	*843-850 ölçüler*	*Kodaya orkestral geçiş*
I. Kıtayla birlikte I. Nakarat, 1-2. dizeler sonda	*851-940. ölçüler*	*Prestissimo koda, tam orkestra*

Finalin biçimi, şiirden seçilmiş kıtalar ve nakaratların peş peşe bir araya getirilerek düzenlenmesiyle ortaya çıkan şeklin ötesinde, klasik enstrümantal müziğe, esasen sonat biçiminin ya da rondonun değişik

biçimlerine hâkim olan paradigmatik biçimsel şemalara ancak uzaktan ya da benzetmeyle bağlanabilir. Bu bölümde varyasyonların açıkça kullanılmış olması, Beethoven'ın biçimsel niyetlerine açıklık getirmemizi sağlar. Buradan bakarak, birinci kısmın tamamının, ana temanın yavaş yavaş keşfedildiği bir giriş, ardından ana tema ve sekiz varyasyonluk bir dizi, sonra güçlü bir kontrast oluşturan ikinci bölüm ("Sizi kucaklıyorum milyonlar," vs.), ardından bunları birleştiren çifte fügle başlayan son bölümden oluştuğu söylenebilir. Bu bakış açısıyla final bölümüyle Beethoven'ın önceki senfonik finallerinin en yenilikçisi, *Eroica*'nın finali arasında yakın bir bağ kurulabilir; *Eroica*'nın finalinde de ana tema giriş bölümünde "keşfedilir" ve ana temanın ardından serbestçe gelişen bir varyasyonlar dizisi gelir.

Dokuzuncu Senfoni'nin finali başka bir yönden de *Eroica*'nın finalinin babasını, Opus 35 Piyano Varyasyonları'nı hatırlatır; bu eser zirveye çıkan bir fügü olan on beş varyasyondan oluşan bir yapı olarak tasarlanmıştır. Bazıları Dokuzuncu Senfoni'nin finalini aslında, dört hareketten oluşan geniş ölçekli bir döngü olarak, bazılarıysa sonat biçiminin bir versiyonu olarak görmüştür; fakat finalde bölümlerin oluşturduğu kontrastlar, tek bir biçimsel yorumun üstün çıkarak hareketin iki ana temasının temel diyalektiğini, bu temaların nihayet büyük çifte fügde uzlaştırılmasını bulandırmasını imkânsız kılar.[77]

Gelgelelim başka bir açıdan bakıldığında, tek başına final yerine senfoninin tamamı dikkate alındığında eserin biçimi, Scherzo'nun döngüsel geri dönüşü dışında, Beethoven'ın Beşinci Senfoni'de kullanmış olduğu aynı geniş estetik modeli yansıtır. Dokuzuncu Senfoni'de de Beşinci Senfoni'de olduğu gibi, minörde trajik bir ilk hareket, kontrast oluşturan iki temayı kullanarak varyasyon ilkesinden serbestçe yararlanan şarkı benzeri bir yavaş hareket ve gümbürtülü bir final vardır; fakat tabii ki bu eserde final bölümü daha geniş ölçektedir; ayrıca final bölümünün başaktörü, hayal edilen bir kahramandan çıkıp genişletilmiş, Tanrı'nın huzurunda birlik olmaya can atan "bütün insanlığın kardeşliği" haline gelmiştir.

Dokuzuncu Senfoni, on dokuzuncu yüzyılın sonraki dönemlerindeki senfoni bestecilerinin üzerine bir çığ gibi inmiştir. Daha önce gördüğümüz üzere, Beethoven'dan sonra hiçbir senfoni bestecisi bu eserin etkisinden kaçamamış; senfoni bestecisi olmayan birçok besteci de bu eserin

etkisi altında kalmıştır. Berlioz'un *Harold en Italie* gibi konulu senfonilerini düşünelim; eserin önceki hareketlere dair tematik anıştırmaları, ana temaları bir zirve noktasında birleştirmesi, gerçekten Beethoven'a özgü bir özelliktir. Daha lafzi bir damarda, Mendelssohn, *Lobgesang*'da Dokuzuncu Senfoni'nin açık bir taklidini yazmıştır, Wagner'in Dokuzuncu Senfoni takıntısı da bütün meslek hayatı boyunca sürmüştür. Sonraki yıllara ait hacimli Re Minör eserler, Schumann'ın Dördüncü Senfoni'si ya da Wagner'in Faust Uvertürü olsun, Liszt'in Faust Senfonisi ya da Bruckner'in Üçüncü Senfoni ya da Franck'ın Senfoni'si olsun, hiçbiri Dokuzuncu Senfoni olmaksızın anlaşılamaz. Dokuzuncu Senfoni, Mahler'in "kendi içinde kozmik bir yönü olsa gerek; hayat ve ölüm gibi tükenmez olsa gerek" sözleriyle özetlediği bir sanat biçimi olarak senfoni kavrayışına örnek oluşturan, retorik bakımdan geniş erimli, muazzam senfonik yapılar kurmasını sağlayan bir öncül oluşturmuştur.[78] Beethoven'dan sonra yirminci yüzyılın başlarına dek hiçbir büyük senfoni bestecisinin dokuz senfoniden fazla yazmamış olması şaşırtıcı değildir; bu eser sanki daimi bir standart belirlemiştir. Brahms'ın Birinci Senfonisi'ne "Beethoven'ın Onuncu Senfonisi" denmesi ya da biri bu eserin finalinde ana temanın orta tınısı ile "Neşeye Övgü"nün orta tınısı arasındaki benzerliğe dikkat çektiğinde Brahms'ın "herhangi bir hırt bile bunu görebilir," demesi boşuna değildir.[79] Brahms final bölümünü eserin, yavaş bir giriş, marş benzeri Allegro bir ana tema ve sona doğru büyük bir üflemeli korosu içeren en uzun erimli, en büyük hareketi haline getirmekle aslında Beethoven'ın temellerini attığı senfonik geleneğin gerçekten de sürdürülebileceğine olan inancını zikretmiştir.[80]

Fakat on dokuzuncu yüzyılda bile muhalif sesler vardı. Beethoven'ı tanıyan, muhafazakâr bir kişilik olan Spohr, ilk üç harekete zar zor tahammül etmiş ve final bölümünü "canavarca, tatsız" bulmuştu; "Schiller'in 'Neşeye Övgü'sünün ele alınma biçimi o kadar havaice ki bugün bile Beethoven gibi bir dâhinin bunu nasıl yazmış olabileceğini anlayamıyorum," demişti.[81] Eserin kamuoyu tarafından kabul görmesi on dokuzuncu yüzyıl ortasını buldu; bunun sebebi esasen finalin birçok kişiye uyumsuz görünmesi, eserin tamamının senfonik geleneğe dair dar kavrayışlara ters düşmesiydi. Avrupa çapında en hırslı yerel orkestralar bile önceki sekiz senfoniyi öğrendikleri gibi, bu eseri kolayca öğrenemediklerinden, Dokuzuncu Senfoni'nin her icrası şarkıcıların, yorumcula-

rın geniş ölçekte bir araya geldiği bir olay haline geldiğinden (performans olarak hâlâ böyledirler), Dokuzuncu Senfoni neredeyse efsanevi bir konum kazanmıştır; yirmi birinci yüzyılda bile bu konumdan edilmiş değildir. Sivri dilli bir yorumcudan bir alıntı yapacak olursak Dokuzuncu Senfoni, "kanonun tümüyle dağınık, otomatik bir diz çökmenin kemikleşmiş nesnesi haline gelmesine, Beethoven'ın teknik ve üslupsal ilerlemelerinin uzun zaman öncesinden beri dile yedirilmiş ve çok çok aşılmış olmasına rağmen" ayakta kalmıştır.[82] Bu sözlere, "kanon"un eleştirmenlerin zihinlerinde ona fazla maruz kalmaktan ötürü kemikleşmiş olduğu; ama kemiklerinin, yeni kuşaklar onun en iyi eserlerine erişip bu eserlerin somutlaştırdığı zekâ ve insani değerlerden etkilendikçe yeniden et ve kanla kaplandığını söylenerek cevap verilebilir.

Dokuzuncu Senfoni, etik ve siyasi idealleri doğrudan, naifçe, kuvvetli bir biçimde ileri sürmesini bazılarının kabul, bazılarının reddettiği biçimsel analizlere ve eleştirel yorumlara konu olmayı sürdürmektedir. Bazı itirazlar, modern tarih yüzünden; insanlığa karşı devasa suçların işlendiği, her şeyden de önce Beethoven ile Goethe'nin ulusal kültürel kimliğin taşıyıcıları olduklarına inançlarını teslim eden, medeni olduğu varsayılan bir ulusun Nazi liderleri tarafından soykırım gerçekleştirildiği yirminci yüzyıl yüzünden bugün duyulan soğukluktan kaynaklanmaktadır. Bazılarıysa, bizim seküler çağımızın Schiller'in şiirinde "yıldızların üstünde" oturan bir Tanrı'nın huzurunda neşeyi ve özgürlüğü kutlayarak kalın hatlarla ileri sürdüğü idealist çeşitliliğe artık itibar edemeyecek durumdadır. Fakat Dokuzuncu Senfoni'ye bu idealleri diriltme girişiminin bir ürünü, siyasi zorbalığın 1815 sonrası Avrupa'ya geri dönüşünün ardından yazılmış bir eser, daha o zaman bile bu tür ideallerin ayakta kalmasının güvencelerine hasret bir dünyaya bir parça ümit zerk etme çabasından doğan bir senfoni olarak bakarsak modern şüpheciliğin, kendisini doğuran dönemin siyasi ümitsizliğini bilmeden tekrarladığını görebiliriz. Elbette ki bu senfoni birçok yoruma açıktır, övgüleri de sövgüleri de aynı derecede kaldıracak güçte görünmektedir. İfade ettiği birçok anlama dair anlamlı bir görüşü dile getirenlerden biri de Solomon olmuştur; Solomon'a göre Dokuzuncu Senfoni, "insanın dönüşümünün bir modeli olarak kendisine alt edilemeyecek bir konum kazandıran daha geniş kapsamlı alakalar ve çok katmanlı anlamlar içeren bir eserdir."[83] Bunlar arasında, eserin ulvi, yüceltici sembolizminin

sadece milyonları değil, her bir bireyin kaderi gibi milyonların kaderinin de önemli olduğu bir dünyaya duyulan inancı kucakladığı hissi de yer alır. Beethoven'ın 1812 tarihli mektubunda bilinmeyen "Emilie M."ye söylediği şeylerden, "sanatın sınır tanımadığı", sanatçının "dehasının en iyi halinin uzaktan görünen bir güneş gibi yolunu aydınlattığı noktaya ulaşmamış olduğu" için sonsuz bir çaba içinde olduğu yolundaki görüşlerden sonra ortaya çıkardığı en geniş kapsamlı müzikal ifade olarak görülebilir. Beethoven Schiller'in "Övgü"sü yoluyla geniş anlamda insanlığa doğrudan hitap ederek hem bireyin hem milyonların deneyim yoluyla trajediden idealizme doğru ilerleme, karanlığa karşı insanlığın kardeşliği imgesini koruma mücadelesini yansıtmıştır.

21. Bölüm

Zamanı Aşan Müzik: Son Kuartetler

Giriş

Beethoven'ın ölümünden otuz yıl sonra 1857'de kemancı Karl Holz, Wilhelm von Lenz'e son kuartetler hakkında yazıya dökülmüş bazı hatıralar verdi; Lenz üç yıl sonra bunları yayınladı.[1] Holz'un itibar edilesi yönleri vardı. Schuppanzigh Kuarteti'ne ikinci keman olarak 1824'te, Beethoven'ın Opus 127 üzerinde çalıştığı sıralarda katılmıştı. 1825'te iç halkanın güvenilir bir üyesi haline gelmiş; Beethoven'ın şahsi asistanı, kahyası ve işlerinin ücretsiz menajeri olarak işgüzar Schindler'in yerini almıştı.[2] Holz bağımsız yargılarda bulunabilen, herhangi bir konuda düşündüklerini Beethoven'a söylemekten çekinmeyen bir müzisyendi.[3] Kuartetler hakkında Lenz'e şunları ifade etmişti:

> Beethoven Prens Galitzin'in sipariş ettiği üç kuarteti, Opus 127, Opus 130 ve Opus 132'yi bestelerken tükenmek bilmez imgeleminden öyle zengin bir yeni kuartet fikirleri deryası akıyordu ki Do Diyez Minör ve Fa Majör kuartetleri [Opus 131 ve Opus 135] neredeyse istemeden yazmak zorunda kaldı. Ne zaman yürüyüşe çıksak şakacı bir tavırla, ışıldayan gözleriyle "Sevgili dostum, şimdi aklıma yeni bir fikir geldi" der, cebinden çıkardığı küçük bir eskiz defterine bazı notalar yazardı. "Fakat bu sonraki kuartetten sonrakine [yani Do Diyez Minör kuartete] ait, çünkü sonrakinde [Opus 130] zaten çok fazla hareket var..." Si Bemol Majör Kuarteti [Opus 130] bitirdiğinde bunun üç kuartetin en iyisi olduğunu düşündüğümü söyledim. Bana "Hepsi kendi tarzında öyle! Sanat bizden yerimizde saymamamızı ister," diye cevap verdi. (Böyle emperyal bir üslupla konuşurdu.) "Burada yeni bir ses düzenlemesiyle karşılaşacaksın; imgeleme [Phantasie] gelince, hiç olmadığı kadar eksiksiz olacak!" Daha sonra Do Diyez Minör Kuartet'in en muhteşem kuarteti olduğunu düşündüğünü söyledi. Schott'a gönderdiği kopyanın üzerine ironik bir dille "Çeşitli tuhaflıklardan derlenmiştir" ["Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und Jenem."] diye not düşmüştü.[4]

Bu pasaj, mizah perdesinin ardında açılımları bakımından zengindir. Beethoven'ın "şakacı bir tavırla ve ışıldayan gözlerle aklına yeni bir fikrin geldiğini" söylemesi, bir uydurma ya da iyi niyetli bir hatıra olabilir; ama hayatın başka bir yönünde neşeyi en iyi ihtimalle pembe bir rüya olarak gören, yaşlanan mizantropik bir sanatçı olarak beste yapmaya gömülmesinin ona ne ifade ettiğini bize hissettirir. Beethoven'ın bu kuartetlerde "imgelemin hiç olmadığı kadar eksiksiz olacağı" yönündeki umudu için "hepimizi sözsüz bırakacak bir azımsama ifadesi" denmiştir.[5] Holz'un, Galitzin'in sipariş ettiği üç kuartete, hatta onları izleyen iki kuartete de (Opus 131 ve Opus 135) salt bireysel eserler değil, bir bütün olarak yaklaşması da çarpıcıdır. Beethoven'ı üzerinde ciddi ciddi çalışmaya koyulmadan epey önce kuartetlerden biri için bir fikir karalarken resmetmesi, eskiz defterlerinde gördüklerimize uygun düşmektedir. Elbette ki Beethoven'ın hayatı boyunca bu tür alışkanlıkları olmuştu; ama son kuartetler bizi, tek tek ele alındıklarında olgun, ama yine de biraz birbirlerine benzeyen; ortak bazı hatları, özellikleri, jestleri olan aile bireyleri gibi birbirine bağlı sanat eserleri olarak Beethoven'ın birbiriyle ilişkili beste gruplarından daha fazla etkiler. Bu ortak özelliklerin bazıları tematik, motifsel fikirlerdir; bazıları kontpuansal, bazıları ritmik özelliklerdir; bu özelliklerin varlıklarının toplamı bu eserlerin özel ve ender rastlanan bir müzikal düşünce alanına ait olmalarıdır. Beethoven'ın daha sonraki yorumu, bu kuartetlerin "yeni tür bir ses düzenlemesini temsil ettiği" görüşü bu eserlerin dokularında zengin ve tuhaf olanın kalbinde yatar. Holz'un hatırası, dinleyicilerin Beethoven'ın devrinden bu yana hissettiği, son kuartetlerin onun yaratıcılığının zirvesini oluşturduğu, onun en uzaklara erişen daha önceki başarılarının bile ötesindeki daha yüksek düşünce ve duygu âlemlerine açıldığı hissini güçlendirir. Yirmi birinci yüzyılın sıradan dinleyicilerinin, müzisyenlerinin, yazarlarının, görsel sanatçılarının, yönetmenlerinin verdiği cevap, son kuartetlerin algılayan dünyaya açtığı deneyimlerin nitelikleri hakkında ciltler dolusu şey söyler.[6]

Beethoven bundan yıllar önce, Opus 59 Kuartetleri'ni yayına hazırlarken "kendimi neredeyse tümüyle bu beste türüne adamayı düşünüyorum" demişti.[7]Ama 1810'da bestelediği Opus 95'in ardından, son kuartetleri bestelemeden önceki tek hamlesi 1817'de İngiltere'den gelen bir misafir için yazdığı küçük bir Si Minör kuartet hareketi ol-

muştu.[8] Galitzin'in üç kuartet siparişini Kasım 1822'de kabul etmesinin ardından Mi Bemol bir kuartet taslağı hazırlamaya başladı, sonra *Missa solemnis*'i, "Diabelli" Varyasyonları'nı ve Dokuzuncu Senfoni'yi tamamlama çalışmalarına devam etti. Dokuzuncu Senfoni'nin Mayıs 1824'teki prömiyeri sonrasında ancak kendisini Opus 127 olacak kuartet üzerinde çalışmaya vakfetti; kuarteti Mart 1825'teki ilk icrasına yetiştirdi.

O tarihten itibaren, özellikle de 1825'ten başlayarak Beethoven'ın besteleme hayatının hikâyesinin merkezinde bu kuartetler oldu; kuartetlerin her biri tam zamanlı yaratıcı bir projeydi; muziplik olsun diye yazılmış kanonlar, iki küçük piyano parçası (WoO 85 ve 86), planlama aşamasının ötesine pek geçmeyen tamamlanmamış eserler için bazı rastgele fikirler, hareket planları gibi ara sıra yazılan birkaç küçük eser dışında aslında hiç kesintiye uğramamışlardı. Bu kuartetler üzerindeki güçlü konsantrasyonunu bozan hiçbir büyük proje, dış etken (yeğeni Karl'ın intihar girişimi bile!) olmamıştı. O zaman yaptığı gibi, iki buçuk yıl boyunca kendini sadece tek bir tür üzerinde çalışmaya zincirlemesine benzer bir dönem hayatında hiç olmamıştı.

Besteleme sırasıyla ilk üç kuartet Galitzin'e söz verildiği üzere Mi Bemol Majör Opus 127, La Minör Opus 132, Si Bemol Majör Opus 130'du; Opus 130'un uzun, fügü andırır finalini sonradan çıkarmış, Opus 133 *Grosse Fuge* olarak ayrıca yayınlamıştı. La Minör Kuartet'i bestelemesi Şubat 1825'ten aynı yılın Temmuz ayına kadar sürmüş, Nisan ayında bir ay boyunca süren ciddi bir bağırsak rahatsızlığına yakalanması sonucu kesintiye uğramıştı. Onu elden ayaktan düşüren kronik rahatsızlıklarından çok daha tehdit edici bu hastalık Opus 132'nin yavaş hareketi "Lydia Makamında, Kutsal Şükran Şarkısı"na yansımıştır. Beethoven artık katı ve talepkar bir doktorun, Dr. Anton Braunhofer'ın ellerindeydi; Braunhofer, Beethoven'ı iyileşmesi için salık verdiği rejimi kabul etmeye zorladı; bu düzenden de belirgin biçimde iyi sonuçlar aldılar. Mayıs ayında Beethoven Braunhofer'a doktor ile hastası arasındaki diyalog biçiminde bir "saygı ve minnet" mektubu, bir de "Doktor, kapıyı Ölüm'ün üzerine kapa, ihtiyacı *[Not]* olana notalar *[Noten]* yardım eder" metni üzerine bir kanon gönderdi.[9] Bu örnekte hayati durum ile besteleme fikri arasındaki bağlantı olağandışı derecede doğrudandır. Beethoven'ın kendisinin yazdığı kanon metni, bu hastalığı

sırasında görev duygusunun, bu kuartetleri tamamlaması için bastıran arzunun, Karl'a karşı duyduğu, ifade etmediği ama ima ettiği takıntılı sevginin, onun bu sevgiye karşılık vermesi için duyduğu özlemin artık büyük zorluklarla ve Braunhofer'ın yardımıyla ölümün üstüne kapıyı kapattığı yönünde her işareti verir.

Beethoven La Minör Kuartet'in Temmuz 1825'te tamamlanmasının ardından doğruca Opus 130'a ve bu eserin fügüne döndü; Opus 130'u çok erken bir aşamada "Ciddi ve ağır ilerleyen bir girişi olan son kuartet [yani Galitzin'in sipariş ettiği üç kuartetin sonuncusu]" olarak tasarlamıştı; bu karalamanın ardından *Grosse Fuge*'ün çekirdeğini oluşturan Si Bemol Majör "Final" için bir eskiz kaleme aldı (*W 53).[10] Bu, Beethoven'ın önce eserin başlangıcını, sonra da sonunu, ayrıca "giriş"in ("gerçekten de "ciddi ve ağır ilerleyen" bir giriş olmuştur) ve finalin karakterini tasarlayarak yapının çerçevesini oluşturmakta olduğunu gösterir; daha sonra bunu bir füg olarak tasarlamıştır; ama bu fügün konusu, girişin açılış bölümünün konusuyla aralıklar bakımından yakın akrabadır.[11]

Proje yine Beethoven'ın 1825 yılının yaz sonunda tasarladığı gibi birkaç hafta değil altı ay sürmüş, ilk kez fügün final olduğu versiyonuyla Mart 1826'da icra edilmiştir. Beethoven üç "Galitzin" kuartetini yazıp orada durmuş, Opus 130'u fügü andıran devasa finaliyle öylece bırakmış olsaydı sonuçta ortaya çıkacak üçlemenin göstereceği geniş çaplı örüntüyle Opus 59 üçlemesine uzaktan benzemiş olacağını görebiliriz: İlk kuartet (Opus 127) majör bir anahtarda yazılmış güçlü ve uzun bir eserdir; ikincisi (Opus 132) az kullanılan minör bir anahtardadır, kendine özgü bir plan ve hareket tipleri çeşitliliği gösterir; üçüncü kuartet majör bir anahtarda yazılmış, fügsel bir finalle zirveye çıkan bir eserdir. (Fakat Opus 59 No. 3'ün finaliyle büyük farklılık gösteren bir finaldir bu.) Radikal farklılıklarına rağmen bu üçlemeler arasında estetik denge bakımından bir yakınlık vardır; Beethoven'ın hayatının son dönemlerinde Opus 59 kuartetlerinin, özellikle de No. 2'nin hâlâ anlaşılması zor eserler olarak görüldüklerini unutmamalıyız. Opus 18'de olduğu gibi, Opus 59'u oluşturan üç eser ayrı ayrı yayınlanmış olsalardı bunları hayli farklı, birbirlerinden çok daha bağımsız bir biçimde görebilirdik. Üç "Galitzin" kuarteti bir tek opus numarası altında toplanmış olsaydı tersi geçerli olurdu.[12]

Beethoven, hayatının son yılı olan 1826'nın ilk aylarında Opus 131 Do Diyez Minör Kuartet üzerinde çalıştı; bu eseri yine yaklaşık altı ay içinde tamamladı. Sonradan anlaşıldığı üzere bu çalınması o kadar güç bir eserdi ki o yılın eylül ayı için planlanan bir icradan vazgeçildi. 1826'nın başında, Opus 131 üzerinde çalıştığı sıralarda Beethoven'ın *Grosse Fuge*'ü eserden ayırıp ayrıca yayınlamak gibi zor bir karar almaya çalıştığını, temmuz ve ağustos aylarında da Karl'ın intihar girişimiyle uğraştığını dikkate alırsak içinde bulunduğu koşulları gözümüzün önüne getirebiliriz. Bu kriz, tam da Beethoven'ın sanatsal bakımdan zirveye çıktığı, Do Diyez Minör Kuartet'i tamamlamaya yaklaştığı sırada ortaya çıkmıştı. Beethoven'ın aynı aylarda, 1826'nın yaz ortasında incelik, kısalık ve mizah örneği Opus 135'e başlamış olması onun sanat hayatından psikolojik acılarını uzak tutma, acısının üstünü yaratıcı eserlerle örtme, "Ölüm'ün üzerine kapıyı kapatma" becerisine dair farkındalığımızı perçinler. Opus 135'in bestelenmesi diğerlerinden daha az zaman aldı; Temmuz 1826'dan Ekim 1826'ya sadece dört ay sürdü; Beethoven bu sürenin son kısmını Karl'la birlikte, kardeşi Johann'ın Tuna yakınlarındaki Gneixendorf köyündeki evinde geçirdi.[13] Bundan sonra geriye Opus 130'un *Grosse Fuge*'ün yerini alacak finalinin bestelenmesi kalmıştı; Beethoven bir aşk ürünü olan bu işi kasım ayında tamamladı. Do Majör bir yaylı kuarteti yazmaya girişti, ama pek az ilerleme kaydedebildi. Kasım ayında sağlığı yeniden bozuldu, bir süre götürmeye çalıştıysa da 1827'nin kış başında giderek kötüleşti. Birkaç ziyaretçi kabul ederek, müzik ve siyasetteki yeni eğilimlerden yakınan birkaç mektup yazarak, Filarmoni Cemiyeti'ne hiçbiri de ortada olmayan "yeni bir senfoni, yeni bir uvertür ya da başka bir eser" için cesurca öneride bulunarak içindeki alevi canlı tutmaya çalıştı. Fakat artık çok geçti, 26 Mart 1827'de öldü. Son kuartetlerden ilk üçü (127, 132, 130) o hayattayken icra edildi, ama Opus 131 ve 135 icra edilmedi.

Opus 127

Opus 127'nin geleneksel dört hareketli planı, eserin muhafazakâr olarak anlaşılabilecek (yani yanlış anlaşılabilecek) tek yönüdür. Bu kuartetin uzun süren planlama ve yazma sürecinde Beethoven bir ara, yavaş bir final girişi ve "La Gaiete" denilen orta bir hareket de dahil ol-

mak üzerin eserin altı hareketi olabileceğini düşünmüştü. İlginçtir "La Gaiete" başlığı, 2/4'lük şakacı bir hareketin eskizine düşülmüş; sonra bu hareketin teması kuartetin Adagio hareketinin insanı derinden etkileyen 12/8'lik ana temasına dönüştürülmüştü.[14] Eserin, yavaş girişin ilk harekette sıkıştırıldığı nihai hareket planının bir hayli öncülü vardır. Belki de bunların en yakını, aynı anahtarda yazılmış iki önemli oda müziği eseridir: Opus 70 No. 2 Triosu ve Opus 74 "Arp" Kuarteti. Eserin Allegro ilk hareketi, 3/4'lük yumuşak, akıcı melodik hareketiyle Opus 96 Keman Sonatı'nın ve Opus 90 Piyano Sonatı'nın ilk hareketlerini hatırlatır; ama Beethoven'ın daha önceki eserlerinde üç ölçülü Allegro ilk hareketler, iki ölçülü Allegro hareketlere kıyasla azınlıktadır.[15]

Maestoso'nun çok kısa açılışı ilk hareketi, yumrukların sıkılı olduğu bir açılış jestiyle başlatır; bu jestte temel tonik akor Mi Bemol Majör üst sıranın her ifade 1, 3 ve 5 ölçek adımlarını tırmanmasıyla üç kez belirir; bu adımlar araya giren ölçülerde huzursuzca senkoplanmış figürlerin arasına yerleştirilmiştir ve sert bir dominant altı akora (La Bemol Majör) çıkarlar. Eserin açılışında bu yükselen tonik üçlünün incelikli bir biçimde kullanılmasının Masonik bazı yan anlamları olabilir; yükselen üçlünün, hepsi de Mozart'ın *Sihirli Flüt* uvertürünü açan sembolik yükselen üçlü akorların soyundan gelen benzer manidar kullanımları Beethoven'ın bu anahtarda verdiği daha önceki eserlerde karşımıza çıkar.[16] Beethoven'ın orta ve son dönemine ait eserlerdeki yavaş girişler, genellikle iyi geliştirilmiş çerçeveleri olan uzatma bölümleridir; ama burada en azından daha önceki yıllara ait bir örnekte, Opus 78 Fa Diyez Majör Piyano Sonatı'nda olduğu gibi, giriş kısa ve sert, ama içeriği ve sonuçları bakımından inceliklidir. Aslında biraz *Eroica*'da olduğu gibi, bu serimin tam anlamıyla şekillendirilmiş tek bir ana teması yoktur; daha ziyade, iyi işlenmiş tematik fikirler tonik alandan çıkar ve geleneksel dominanta (Si Bemol Majör) doğru değil Sol Minör, sonra da Sol Majör'e doğru hareket eder.

Eserin tamamına bakıldığında dominantın bir anahtar alanı olarak çok az kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı görülür; Beethoven'ın son dönemine ait armonik planlamaya damgasını vurmuş bir özelliktir bu; bu dönemde Beethoven'ın armonik planlamasında dominantın toniğin temel karşıtı olarak öteden beri yerleşiklik kazanmış kullanımı yerini kontrast oluşturan başka merkezlere bırakmıştır. *Missa solemnis*'te ol-

duğu gibi bazen kontrast oluşturan temel armoni dominant altıdır; bazen de Dokuzuncu Senfoni'nin ve Opus 111'in ilk hareketlerinde olduğu gibi altıncı dereceden bemol'dür. Burada ana kontrast üçüncü derecede, hem majör hem minör armonilerin kökeni olarak Sol'de oluşturulur. Hareketin biçimsel dinamikleri Maestoso ile Allegro'nun açılıştaki kontrastından yararlanır. Maestoso Sol Majör'de geri dönerek gelişme bölümünün başlangıcını haber verir; gelişme bölümünün sonuna doğru Do Majör'de ve tırpanlanmış bir biçimde bir kez daha döner; böylece Beethoven'ın tonik Mi Bemol Majör'e nihayetinde geri dönmek için kullanacağı Do Majör'e armonik hareketi gerçekleştirir.

Beethoven'ın son dönem üslubuna özgü, burada karşımıza ilk kez çıkan bir paradoks Maestoso'nun üç ifadesinin, üç farklı anahtarda belirmesi, birbirinden tümüyle farklı üç yapısal işlev görmesidir: hareketi açmak, gelişmeyi açmak, gelişme bölümü Do Majör'e doğru ilerlerken bir dönüm noktası belirlemek. En önemlisi Maestoso'nun bir daha hiç tonikte dönmemesidir. Böylece bu stratejinin kullanıldığı daha önceki eserlerde olduğu gibi, biçimi tamamlamaz ve tekrarda yeniden karşımıza çıkmaz. İlk ve orta döneme ait birçok eserde tekrar bölümünün açılışı her zaman, ister kuvvetle saldırılan ister yumuşakça geçilen hayati bir eklemlenme anı olmuşken, burada gelişme bölümünde devam eden söylemin içine neredeyse gizlenmiştir; dinleyicinin duyabilmesi için orada olduğunu bilmesi gerekir.[17] Başka bir deyişle geleneksel biçimsel eklemler ve bölünme noktaları artık ya hiçbir zaman ikinci bir kere tam olarak tekrarlanmayan bir giriş pasajının içinde haber verilir ya da devamlılık adına gizlenir. Serim bölümünün hiç tekrarlanmamasının, Maestoso'nun tekrarda ve kodada hiç kullanılmamasının sebebi budur. Fakat uzun erimli yapısal planlamanın başka bir unsuru da karşımıza çıkar ve çeşitli biçimlerde Beethoven'ın daha önceki eserlerini, özellikle de Opus 59 No. 1'i hatırlatır. Bu unsur, hareket ilerledikçe perde uzamının yavaş yavaş genişlemesidir; başlangıçta iki oktavı kaplarken, Sol Majör Maestoso'da üç oktavı, Do Majör Maestoso'da dört oktavı, nihayet kodanın zirve noktasında en geniş hale ulaşarak çellonun pes Do'sundan ilk kemanın tiz La Bemol'üne dört oktav ve altı notayı kaplamasıdır. Azami uzamsal genişliğe ulaşıldığı bu andan itibaren güzel ve duygulu cümleler ortaya çıkıp hareketi dört oktava yayılan tonik bir akorda zarafet ve duyarlılıkla sonlandırırlar.

Allegro'nun açılışından itibaren Beethoven'ın Holz'a "yeni tür bir ses düzenlemesi"nden bahsederken ne demek istediğini anlarız. Üst sıranın, birinci kemanın, en farklı melodik içeriği taşıması anlamında başı çeken ses olduğu doğrudur. Fakat alçak sesler artık sadece eşlikçi değillerdir. Her biri düzgünce yazılmış, istikrarlı bir melodik ya da yarı melodik sestir. Baş sese kıyasla ne derece basit olduklarının, görünürde ona tabi olmalarının bir önemi yoktur; çünkü Beethoven'ın ilk dönemlerine ait füg ve fügato yazımı dışında daha önceki kuartetlerinde genellikle karşımıza çıkanları aşan ölçüde bireyselleşip çizgiselleşmişlerdir. Doku, açık ya da örtülü motifsel içeriğe doymuştur; bütün seslerde de içkin bir çizgiselliği vardır, ama mükemmel bir armonik his de verir. Seslerin bu kontrpuanınm yanı sıra başka bir etken de kulağa çarpar ve içeriğin yoğunluğunu açıklamamızı sağlar. Kuartette dört enstrüman bulunsa da dört sesten fazlası vardır. Tekil yaylı partilerinde ani perde sıçramaları, başı çeken seste ya da başka bir seste, ama hepsinden de önemlisi viyola ve çelloda ani değişiklikler tek bir partinin genellikle tek bir kontrpuansal çizgiden fazlasını ifade edebileceğini fark etmemizi sağlar. Örneğin tonik Mi Bemol Majör'deki bir kadansta hem birinci keman hem çello beş nota aşağıdaki Mi Bemol'de geleneksel çözüme varmak yerine, birden tiz Si Bemol'den bir buçuk oktav aşağıda Mi Bemol'e iner. Dahası bu tiz Si Bemol'e çıkmak için çellonun, pekâlâ aşağıdaki Si Bemol'de kalabilecekken bir oktav sıçraması gerekmiştir (*W 54). Neden? Çünkü Beethoven her iki yaylı partisinde de bir sonraki tematik malzemenin belireceği orta perdeyi hazırlamak istemiştir; çello bir sonraki cümle için orta perdedeki Si Bemol'e çıkar, iki ölçü sonra birinci keman aynı perdede ona cevap verir. Bu arada birinci kemandaki Si Bemol "korunur" ya da bir kenarda saklanır ve kısa bir süre sonra ortaya çıkar.[18] Doku, açıkça sunduğundan çok daha fazla motifsel ve tematik malzemeyle dolu içeriği daima yankılayan dört enstrümanlı ortamda gidip gelen gizemli anıştırmalar, ipuçları ve ses habercileriyle doludur.

"La Gaiete"den derin bir güzelliği olan bir varyasyon hareketine dönüştürülen yavaş hareket, kuartet yazımının şarkı gibi söylenebilir yönünü örnekler, fakat Beethoven'ın olgun varyasyonlarının hepsine damgasını vuran düşünce gelişimini paylaşır. Büyük uzamını doldururken, şakacıdan trajiğe çarpıcı efekt değişimlerine de yer verir. Aşağıdan yukarıya doğru dominant bir yedinci akor kurarak yavaş yavaş dinleyicinin

zihnine yerleşen *pianissimo* açılış "perdesi" ana temanın gelişini hazırlayacak şekilde ayarlanmıştır; ana tema birinci ve ikinci damarlarının her biri önce birinci kemanda, sonra çelloda sunulan, bütünü yumuşakça toparlayan yumuşak bir kodettayla kapanan uzun ve dolambaçlı bir melodidir.[19] Ardından bir dizi varyasyon başlar; beş varyasyonun yanı sıra dördüncü ve beşinci varyasyonlar arasında şaşırtıcı bir interlüt, sonra da hareketi bitiren nefes kesici bir koda gelir.

Eserin yazımında varyasyonlara numara verilmemiş olması bir kaza eseri değildir. Beethoven Opus 74'ün finali gibi diğer varyasyon hareketlerinde yaptığı üzere numaralamayı es geçerek tonal olarak birbirine yakın bölümlerin birbirini izlediği klasik bir tür olarak varyasyona özgü geleneksel biçimsel kurallardan ayrıldığını haber verir.[20] Aynı şey, son dönemdeki bağımsız varyasyon dizileri, hepsinden de öteye "Diabelli" Varyasyonları için de geçerlidir; ama "Diabelli" Varyasyonları'nda Beethoven'ın eserin tamamını oluşturdukları için varyasyonların her birine bir numara vermekten başka bir seçeneği yoktu. Opus 132'nin yavaş hareketinde ("Heilinger Dankgesang"), Opus 131'in Andante'si ve Opus 135'in Lento assai'sinde de Beethoven'ın varyasyonların her birine bir ibare vermekten kaçındığını görürüz.[21]

Beethoven'ın daha eski varyasyon yazım yöntemlerine ilk dönemlerinde gösterdiği bağlılık da bu dönemde kaybolup gitmiştir; bu yöntemler çerçevesinde bir dizinin ilk birkaç varyasyonu her varyasyonun kendisinden önce gelenden daha kısa nota değerleriyle ilerlemesi, sonra malzemeyi minöre doğru değişim (majör bir tema söz konusu olduğunda) ya da tempo değişikliği gibi yeni biçimlerde değiştirmesiyle temanın yeni versiyonunu yaratıyordu. Beethoven burada ilk varyasyonda temanın 12/8'lik ölçüsünü korumakla beraber, doğruca dört enstrümanda birden incelikli figürasyonlara dalarak temanın basit melodik çizgilerinden fantastik örüntüler meydana getirir. İkinci varyasyonda Adagio tempoyu Andante con moto olarak değiştirir; marşa benzeyen, canlı bir diyalog oluşturan iki keman partisi için daha karmaşık bir yazım tutturduğu bir bölümde 4/4'lük yeni bir ölçü benimser. Üçüncü varyasyonda yeniden Adagio tempo tutturulur, ikili ölçü korunur, ama armonik içeriğin tamamı temel tonik olan La Bemol Majör'den son derece uzak olan Mi Majör anahtarına taşınır. Beethoven bu yeni ortamda önceki malzemeden yola çıkarak zengin bir melodi bütünü geliştirir; birinci keman yeni

ifade alanlarına açılırken Do'da armonik bir zirveye çıkar; Beethoven'ın en olgun üslubunda verilmiş doğal bir armoni örneğidir bu. Dördüncü varyasyon kolayca ana toniğe, La Bemol Majör'e kayıverir ve çello ile birinci keman arasında ilk ölçüde bir diyalog başlatır; bu diyaloğu tuhaf bir interlüt, belki de uzatılmış bir koda diyebileceğimiz bir bölüm izler; bu bölümün sonunda yolumuz bir kere daha La Bemol Majör'den Mi Majör'e çıkar. Bu dönüş bizi son varyasyona getirir; burada önce birinci keman, sonra diğer üç enstrüman ilk temaya ait cümlelerin on altılık notalardan oluşan arabesklerini çalar. Koda dördüncü varyasyonun yükselen arpejlerinin yankılarını canlandırır ve sonra yumuşakça daha önceki on altılık notaların kalıntıları arasından son ölçüye doğru yol alır, son ölçüde son kadans geniş hareket çemberini temanın açılış cümlesine bir referansla kapatır. Beethoven'ın alışıldık olandan ayrıldığını tam anlamıyla gösteren bir başka şey de son kadansın peste geleneksel olarak olduğu gibi dominanttan toniğe doğru hareket etmek (5-1) yerine ölçekte ikiden birinci dereceye geçmesi, melodik rolünü bütün sesler gibi eserin sonuna kadar canlı tutmasıdır.

Opus 127'nin üçüncü ve dördüncü hareketlerinde hiç girilmemiş sulara dalınır; Scherzo-Trio ve sonat biçimi şablonlarından tam olarak yararlanılır, ama içerik ile biçim arasında yeni bir ilişki kurulur. Açılış ölçüleri Scherzo yazımında yeni bir paradigmayı haber verirken Beethoven tamamı boyunca tek bir temel ölçü formatına bağlılığı yüzünden sınırlıymış gibi görünen bu yeni hareket tipi içinde kontrastlar oluşturmanın yollarını bulur.

Açılış cümleleri Beethoven'ın bu çeşitliliği nasıl sağladığının açık bir örneğini sunar (*W 55). Önce düzenli bir 3/4'lük ritimde çekilen dört akordan, iki oktavlık bir aralıkta basit bir tonik ve dominanttan oluşan kısa bir "perde" gelir. Bunu bir paradoks izler: Açılıştaki armonik sıralama da vurgulu kısa akorlar da pizzicato da bize hareketin temel malzemesini sunmaz: Aslında bir daha hiç işitilmezler. Bunların ardından gelen, ritmik olarak pürüzlü, dört notalı vurgulu-vurgusuz bir figürün (3+1) sırayla yükselen tekrarlarının her ölçünün üçüncü temposunda göstermelik trillerle yumuşak bir legato cümleye doğru yol aldığı çello temasına, viyola, figürün çellonun yükselişine cevaben ana melodik çizgide alçaldığı ters bir biçimiyle cevap verir. Viyola ve çello kontrpuansal bir çift olarak birleşir. Tamamlayıcı bir üslupla kısa cümlelerin ileri geri

(her zaman trillerle) getirilip götürülmesi yüksek seslere ve yüksek perdelere yayılır; ilk büyük kadansa yaklaşılırken çello ritmik bir değişim yapar ve üçüncü tempo yerine ilk tempodaki pürüzlü ritmi getirir. Bu, daha sonra kendi başına hayat bulacak yeni bir ritim biçimine kapıyı açar, biz de şaşkınlıkla yeni ritmik hücrelerin ve önceden bilinen ritmik hücrelerin yeni yerlere yerleştirilmesinin dokuya ne kadar serbestçe işlenebileceğini fark ederiz. Bu Scherzo aslında, yaklaşık bir sonat biçimi oluşturabilecek kadar farklılaşmış malzemeye sahip olması bakımından Beethoven'ın son dönem Scherzolarının bazılarını (kesinlikle Dokuzuncu Senfoni'nin Scherzo'sunu) hatırlatır. Bu biçimsel şekil burada yeni değildir; ama bu kadar güçlü bir malzemesi ve doku yoğunluğu olan sonat biçimli bir Scherzo Opus 59 No. 1'in tek hareketli Scherzo'sundan bu yana görülmemiştir. Beethoven Opus 74 ve 95'te, Yedinci Senfoni'de Scherzolar üzerinde çalışırken farklı çizgiler izlemişti.

Üçüncü hareketin tamamının örüntüsü şöyledir:

Scherzo	Trio	Scherzo tekrar	Koda
Mi Bemol Majör (sonat biçimi)	Mi Bemol Minör	Mi Bemol Majör	Mi Bemol Minör-Majör
143 ölçü	125 ölçü	146 ölçü	21 ölçü

Bu kodası olan, geniş, üç kısımlı bir Scherzo-Trio-Scherzo biçimi oluşturur; fakat koda biraz Yedinci Senfoni'de olduğu gibi hem Trio'ya hem sondaki Scherzo'ya aittir; böylece Beethoven'ın orta dönemine ait beş kısımlı Scherzo biçimini hatırlatır. Beethoven'ın yazdığı hiçbir harekette sahne değişikliği, bu incelikli, etkin, kontrpuansal Scherzo ile uzaktan bir fırtına gibi esip gelen, açılıştaki *pianissimo*'dan *fortissimo* iklime geçip çekilen gizemli Trio arasındaki sahne değişikliği kadar canlı değildir; Trio aniden kesilerek Scherzo'nun geri dönüşüne yol verir, kısa bir süreliğine yeniden belirir ve sonra kodada yeniden kesilir.

Eserin diğer hareketleri gibi kapsamlı olan final bölümü de dikkat çekici özellikleri olan son derece incelikli sonat biçimindedir; bu özelliklerin en dikkat çekicisi de dominant altında bir yalancı tekrardır, bunu hemen gerçek tekrar izler. Açılış jesti, Sol'den Sol'e sıçrama *Grosse Fuge*'ü (aynı tonda, Sol'de) açan, hatta Opus 131'in Re Majör ikinci

hareketini (*W 56) açan sıçramayı haber vermesiyle Beethoven'ın son dönem üslubunun köşe taşı niteliğindedir. Fakat bundan daha da çarpıcı olan Beethoven'ın bu Mi Bemol Majör finali tonik dışı bir cümleyle açması, bu cümlenin ilgili bir anahtar alanını, Do Minör'ü akla getiren dolambaçlı hareketlerle Mi Bemol'e doğru ilerlemesidir; aslında Do Minör gelişme bölümünün hedeflerinden biridir. Açılış jesti ilk temanın, temanın dominant notası Si Bemol'e doğru jestin baş sesi, dört nota yükselmiş La Diyez üzerinden ilerlemesini de haber verir.

Koda Beethoven'ın armonik değişim ve ses rengine duyarlılığının anlamlı bir örneğidir. Üç kuşak önceden Empresyonizmi haber veren bu harekette, yaylılar muazzam bir yeni ses renkleri ağında harmanlanır; bu seslerin bazıları Schubert tarafından duyulmuş, aynı anahtarda olan son piyano triosunda kullanılmıştır; Beethoven'ın kendisi de bu sesleri sonraki birkaç yıl içinde yazdığı son kuartetlerinde kullanmıştır. Koda nihai tonik armoninin tamamlanışı olmaktan öteye geçer; kendi temposu ve ölçüsü vardır; Do Majör'de ilk temanın yeni bir versiyonuyla başlar ve majör üç notalı alçalmalarla bir dizi anahtarı sırayla dolaşır, sonra da kromatik olarak ana toniğe doğru hareket eder. Daha önce gördüğümüz üzere Beethoven'ın Opus 126 Bagatelleri'nde kullandığı şemanın aynısıdır bu. "Bir köşeye çökmüş" sağır Beethoven'ın Joseph Böhm ve Schuppanzigh Kuarteti'nin diğer mensupları tarafından çalınışını dinlediği, onların selam vermelerinin ardından temposunu titizlikle "Meno Vivace"den "Allegro con moto"ya değiştirdiği hareket bu kodadır.[22]

Opus 132

Daha önce belirttiğimiz üzere ana anahtar olarak La Minör Beethoven'ın eserlerinde de kendisinden önce gelenlerin eserlerinde de şaşırtıcı derecede azdır. Yaylı ve üflemeli enstrümanlarda kolayca çalınabilir olmasına rağmen Haydn da Mozart da bu anahtarda birkaç eserden fazlasını yazmamıştır; on sekizinci yüzyılda ana anahtar olarak diyez içeren minör anahtarlara karşı genel çekinikliğe uyan bir örüntüdür bu. Bunlar yerine bemol minör anahtarlar tercih ediliyordu: Re Minör, Sol Minör ve Do Minör (Fa Minör uç bir olasılıktı).[23] Beethoven La Minör'de iç hareketler yazmış olsa da biri hafif muğlak olan iki örnek

dışında La Minör'ü ana anahtar olarak kullanmaktan kaçınmıştı. 1800 tarihli tuhaf ve çetrefil Opus 23 Keman Sonatı'nın tamamı, 1801-1803 tarihli "Kreutzer" Sonatı'nın büyük bölümü ilginç bir biçimde majörle harmanlanmış olarak La Minör'de yazılmıştı.[24] Opus 132'nin hareket planı "Kreutzer"le bazı şaşırtıcı paralellikler gösterir:

Opus 132, Hareket Planı

1. Assai sostenuto [Giriş], 2/2, Allegro, 4/4, La Minör
2. Allegro ma non tanto [Scherzo], 3/4, La Minör
3. Molto adagio: "Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der Lydischen Tonart."[25], 4/4, Lydia Fa Majör
4. Alla marcia, assai vivace, 4/4, La Majör, artı Piu allegro ve Presto [resitatif]
5. Allegro appassionato, 3/4, La Minör (La Majör bir kapanışla)

Bu beş hareketli döngü, basit bir tonal ark biçimi taşır: La Minör – La Majör – Fa Majör – La Majör – La Minör. Fakat kuartet hareketlerinin oranlarından şemanın dört ana unsuru olduğunu anlayabiliriz:

1. Yavaş bir giriş ve Allegro ilk hareket
2. Hatırı sayılır bir Scherzo (üç kısımlı biçim)
3. Yavaş bir hareket, çifte varyasyon hareketi gibi

4a. Kısa bir Alla marcia artı resitatif, bunların hepsi de finalin girişi olarak dinlenebilir.
4b. 3/4'lük final.

Tonal plan Lydia makamındaki uzun yavaş hareketiyle (Beethoven'a göre Fa Majör'ün Si Bemol yerine doğal Si'nin kullanıldığı özel bir birleştirici biçimiydi bu) "Kreutzer"in tonal planının (La Majör-Minör ilk hareket; Fa Majör yavaş hareket; La Majör final) uzantısıdır. Yine Fa Majör bir orta hareketi bulunan Opus 101 La Majör Piyano Sonatı'yla akrabalık gösteriyordu; Opus 101'de sıralama La Majör – Fa Majör – La Minör – La Majör şeklindeydi. Beethoven iç tonal kontrastı oluşturmak için minör moddaki eserlerinde bemol altıncı dereceden majör anahtarı kullanmıştı genellikle; bu yüzden birçok Do Minör eserinin La Bemol Majör yavaş hareketi vardır. (Başka eserlerin yanı sıra Opus 10 No. 1,

Opus 13 "Patetik," Opus 30 No. 2 Keman Sonatı, Beşinci Senfoni gibi.) Aynı ölçüde Re Minör eserlerinin de Si Bemol Majör yavaş hareketleri olabiliyordu. (Opus 31 No. 2 ve Dokuzuncu Senfoni gibi.) Bu tercih Beethoven'ın ana anahtarın tonik sesini yavaş hareket anahtarının majör üçüncü sesi olarak yeniden yorumlamasını mümkün kılıyor; bu, yavaş hareketin başlangıcında ifade gücünü genellikle etkiliyordu. Beethoven majör moddaki eserlerde de bemol altıncı derecedeki majör anahtarı tonal ses olarak örneğin Opus 30 No. 3 Sol Majör Keman Sonatı'nda (yavaş hareket Mi Bemol Majör'dür); Do Majör Üçlü Konçerto'da (yavaş hareket La Bemol Majör'dür) ve son kuartetlerine çok yakın olan Si Bemol Majör *Hammerklavier* Sonatı'nda kullanmıştı; yavaş hareketi Fa Diyez Minör olan *Hammerklavier* Sonatı, Beethoven'ın majör moddaki bir eserde bemol altıncı dereceyi majör yerine minörde kullandığı tek örnektir. Opus 132 dışında, Beethoven'ın son kuartetlerinde geniş ölçekli armoni bu ilişkinin başka kullanım biçimlerini de teşvik etmiştir. Beethoven'ın tonal plan bakımından en deneysel eseri olan Opus 131'de Do Diyez Minör ana toniğin başlıca yavaş hareketi La Majör bir Andante'dir (bemol altıncı); Fa Majör Opus 135'deyse yavaş hareket Re Bemol Majör'dür.

Minör moddaki eserlerde rastlanan bu tonal planın bazı öncülleri Mozart'tan gelir. (La Minör için bunu söyleyemeyiz gerçi.) Örneğin, Mozart'ın büyük Re Minör Piyano Konçertosu K. 466'nın Si Bemol Majör düşünce yüklü bir yavaş hareketi vardır; Mozart'ın Sol Minör bazı son dönem eserlerinde de (hepsinden de önce Yaylı Kuarteti ve Senfoni No. 40'ta) Mi Bemol Majör bir yavaş hareket istikrarı sağlayan majör modlu unsurdur. Fakat majör modda Mozart normalde bemol altıncı anahtarda bir yavaş harekette olduğu kadar dramatik bir iç kontrastı tercih etmez; dominant altı ya da dominantta bir yavaş hareketi yeğlerdi.[26] Haydn, Mozart için (hatta Beethoven için bile) aşırıya kaçabilecek anahtarları seçme konusunda daha maceraperest bir besteciydi.[27]

Opus 132'nin açılış ölçüleri bizi, karanlık topraklara doğru çekip götürür; burada hepsi de başlangıçtaki dört notalı figürü kullanan, ama farklı biçimler ve ölçek konumlarıyla bu figürü canlandıran, hem birbirlerini izleyen hem birbirleriyle birleşen birçok yol müzikal uzamı açar. Yavaş giriş, ilk harekete nüfuz edip çeşitli biçimlerde onun temel fikri haline gelen dört notalı bir figürle (buna "x" diyelim) başlar (*

W57). İlk hareketin bu biçimde görülmesi için karmaşık bir analize gerek yoktur; çünkü açılış figürünün ifadeleri ve incelikli işlemeleri yavaş girişin ve Allegro'nun her yerinde kendilerini gösterir. Dinleyiciler bunu her zaman hissetseler de, fark etmemeleri zor olsa da o kadar belirgin olmayan şey ilk hareketin sonraki hareketler üzerinde derin bir etkiye sahip olmasıdır. Bir an durup bir motiften çok gizli bir şekil olan bu dört notalı figürün, Opus 127'den sonraki bütün son dönem kuartetlerinde hepsi de birbiriyle yakından ilişkili çeşitli biçimlerde kullanıldığını; her birinde farklı biçimlerde ifade edilip işlendiğini, ama her zaman ciddi bir rol oynadığını düşünmemiz gerekir.

Opus 132'yi başlatan yavaş girişte "x" figürü çelloda toniktedir; çelloya hemen "x"in birinci kemanın dominantında seslendirilen yeni bir ifadesi cevap verir (böylece olası bir fügsel serim ima edilir, ama hiç gerçekleştirilmez); bu arada viyola da "x"i dominantta ters çevirir. Aynı ters çevirme daha sonra çelloda, ama tonikte tekrarlanır. Yukarıda, en baştaki dört notalı figürün yarıya bölünmesiyle oluşmuş iki notalı hücreler, birinci keman ile ikinci keman arasında paylaştırılır. Bu yoğun biçimde sıkıştırılmış açılış cümlesinin kapanışında perde olarak aşırıya kaçan birinci keman ile çello iki yarıyı ("x1" ve "x2") Mi Minör'de eşzamanlı olarak iki kere sunar; iç sesler de önceki farklı versiyonları hatırlar. Bütün bunlar yirmi saniyelik bir süre içinde, tonik La Minör ile dominantı Mi Minör arasında salınan armonik bir bağlamda gerçekleşir.

Allegro iki temel fikri birleştiren yeni bir temel fikir sunarak bu gizemden doğar: bu iki fikirden biri birinci kemanda alçalan, sonra yükselen on altılık notalardan oluşan bir arabesktir; diğeriyse çelloda ayrıksı bir figürdür, hareket boyunca işlenecek olan bir temamsıdır. Her şey akışkan ve ele geçmezdir; şekiller ve motifsiler şöyle bir belirip dokunun içinde kayboluverirler; uzunca bir süre boyunca da toniğe varılmaz; aslında ancak hareketin en sonunda bir dizi kadanslı figür nihayet tonikte karar kılar. Tonik beklentisi yaratmak, sonra da gelişini ertelemek, Beethoven'ın önceki eserlerinde, ikinci döneminde kesinlikle karşımıza çıkan bir plandır; fakat burada, tonal şema beklentileri ayakta tutan ve esere daha geniş kapsamlı olarak şeklini veren başka asimetrilerle etkileşim içinde olduğundan burada bu plan daha da güçlenmiştir. İlk hareketin kendisi de biçimsel planı iki tekrarı varmış gibi göründüğünden bir problem çıkarır: Bu tekrarlardan ilki Mi Minör'dedir; ikincisi, yani

"asıl" tekrarsa La Minör'e geri dönüşün izini taşır; bu tekrar tamamlandıktan sonra arkasından eserin tamamına nihayet kesin şeklini veren duygusal koda gelir.[28]

Besteleme sürecinin bir noktasında Beethoven La Majör "Alla allemande", 3/8'lik bir hareket taslağının neredeyse tamamını yazmış; daha sonra Opus 132'den çıkardığı bu harekete Sol Majör Opus 130'da "Alla danza tedesca" olarak yer bulmuştur.[29] Opus 132'nin Scherzo'su bize neden böyle olduğunu söyler. Beethoven burada en ikna edici yeni Scherzo tiplerinden birini yaratmıştır; açılış figürünün incelikle işlenip ikinci bir figürle birleştirildiği, her ikisinin de birbirlerini tamamlayacak şekilde genişletilip La Majör'de bileşik, genişletilmiş ikili bir biçimin bölümlerinin oluşturulduğu bir yarı valstir bu. Scherzo'nun eksiksiz halinin arkasından rüyayı andıran, La'da uzun bir süre durulan, yüksek keman perdelerinde onar notalık kolay melodik hareketlerle ilerlenen bir müzet* gelir. Bu parça geç Barok döneminden benzer yarı pastoral çağrışımlar uyandırır; hepsinden de önce Bach'ın süitlerinde, normalde Fransız örnekleri Bach'ın ustalıklı biçiminde taklit eden gavotların** muadili işlevi gören müzetleri hatırlatır. Bach'ın İngiliz Süiti No. 3'ün "Gavotte ou la musette"ini ve Re Majör Viyolonsel Süiti'ndeki müzeti sayabiliriz. Dolayısıyla Beethoven'ın son dönem eserlerindeki "pastoral" bölümler sakin, ütopyacı estetik hale işaret etmekle kalmaz (Dokuzuncu Senfoni'nin Scherzo'sunun benzer üçlüsünde olduğu gibi); daha önceki bir devre, daha açık bir deyişle Beethoven'ın "armoninin ölümsüz Tanrısı" dediği Bach'ın devrine ait tarihsel olarak unutulmaz öncüllere de işaret eder.

Kuartet buradan farklı bir dünyaya doğru ilerler; "nekahat dönemindeki biri"nin iyileşmek için ettiği duaların, teşekkürlerin şairane dünyasına. Beethoven'ın Lydia makamını tercih etmiş olması sadece bu güçlü hareketi arkaik bir karakteri olan modal bir *cantus firmus*'la çerçeveleme değil, zamanın eskitemediği Lydia makamını tarihsel olarak ilişkili olduğu durumlardan birinde kullanma arzusunun da ifadesidir; zira bu makam iyileşmeyle ilişkilendirilmiştir.[30] Beethoven bu deneyimi kendi

* Fransa'da on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda moda olan, iki ya da üç zamanlı, yine müzet adlı müzik eşliğinde oynanan halk dansı-ç.n.

** 2/2 ölçüde eski bir Fransız halk dansı. İlk kez on altıncı yüzyılda Gap bölgesi halkından olan Gavotte'lar arasında oynandığı için bu adla anıldığı sanılır-ç.n.

eserlerinin ya da kendisinden önce gelenlerin eserlerinin hiçbirinde olmadığı gibi resmetmek için yeni yollar bulmuştur. Bu yollardan biri ana dua olabilecek, sonra varyasyonlarla işlenecek beş cümleli bir koral melodinin yaratılmasıdır. Bazıları bu melodinin Beethoven'ın daha önceki devirlerin, muhtemelen Palestrina'nın müziğine dair çalışmalarından geldiğini ileri sürmüş olsalar da eskizler bu melodiyi Beethoven'ın icat ettiğini göstermektedir. Tam anlamıyla koral, sound olarak arkaik bu melodi onundur; arkaiktir çünkü hareketin tamamı gibi hiç Si Bemol'ü olmayan Fa Majör bir temel üzerine inşa edilmiştir. Kısacası Lydia makamı, ironiktir, on altıncı yüzyılda teorik bir inşa olması dışında hiç bilinmeyen katı bir biçimde kullanmıştır; Beethoven bunu seçmiştir, çünkü hareketin Fa'nın tonik olduğu bir duygu ile Do'nun dominant değil, değişken tonik olduğu bir his arasında salınmasını istemiştir. Sonuçta son dönem eserlerinde, dominantın geleneksel rolünün yerine ölçeğin üçüncü, altıncı, bemol altıncı, hatta dördüncü adımı üzerine inşa edilmiş kontrast yaratan bir anahtar geçirmek gibi tonal kontrast oluşturmak için kullandığı değişik yöntemlerden hayli farklı, yeni bir armonik kutupsallık ortaya çıkmıştır. Duanın aşamaları iki biçimde yoğunlaştırılmıştır: Bunlardan biri koral işlemeler peş peşe sunuldukça duanın giderek canlanması, gerilimin giderek artmasıdır; diğeri ise Beethoven'ın koral parçaların yerine geçirdiği, "yeni bir güç hissederek" ibaresi taşıyan, kontrast oluşturan Re Majör 3/8'lik pasajlarda ortaya çıkar.

Bu büyük durgunluğun ardından eser hareketine devam eder; Alla marcia toniği La Majör olarak kurar; bu küçük marş, bu kuartetin başından beri beklemeyi öğrendiğimiz vurgusuz vuruşlarla hayatı canlandıran bir hava estirir. Fakat tekrarlanan iki kısa bölümün ardından yerini yepyeni bir türe, birinci kemanın açıkça solo ses olduğu yarı operatik bir resitatife bırakır. Bütün resitatifler gibi bu bölümün de amacı bir arya hazırlamaktır, yani bu örnek finali hazırlamaktır. Resitatifin şaşırtıcı bir biçimde ilk hareketin açılışını hatırlatan son kadansı kesinlikle finali beraberinde getirir.

Finalin rondo biçimi, hareketin inceliklerini gizler; bu inceliklerin en önemlilerinden biri de ana temaya hâkim olan armonik salınımdır. Eserin dışına çıkıp bu temanın yıllarca önce Dokuzuncu Senfoni için düşünülen enstrümantal bir finalin olası ana teması olarak su yüzünde belirdiğini hatırlayabiliriz; ama orada temanın bitimi burada olduğundan farklı iş-

lenmiştir. Burada temanın bitimi La Minör'le açılıp Do Majör armoniye geçer, buradan da kolayca La Minör'e kayar. Bu armonik hareketliliğin "Heiliger Dankgesang"da olduğu kadar bir arkaizm yarı modal bir hissi vardır; ama hareketin temel hissi özel bir La Minör versiyonunun tonal uzamının keşfidir. Başta bu La Minör versiyonu Do Majör'le ilişkileri istikrarsızlaştırmakla uğraşır; ama nihayetinde final bölümünün ve kuartetin tamamının armonik sorularını çözüme bağlayan son derece uzun koda için kesin ve açık bir biçimde yerini La Majör'e bırakır. Beethoven koda bölümünü güçlendirmek için eserin imzalı elyazması versiyonu üzerinde bestede temel bir değişikliğe gitmiş; en başta yazdığı kapanışı (351. ölçü) elli dört ölçü daha uzatmıştır. Beethoven'ın düşünüşünün bu son aşamasında beste planlamasında bölümlerin oranları hiç olmadığı kadar önemli olmuştur; hareketin tam tematik bir biçimde tamamlanması ihtiyacı da genellikle önceden olduğu gibi sonradan ağırlığını hissettirmiştir.

Opus 130 ve *Grosse Fuge*

Beethoven'ın bu kuarteti planlamaya başladığında eskiz yapraklarına karaladığı iki fikirden biri olası bir final içindi; 6/8'lik ölçüyle yazılmış bu parça "Fugha" ibaresini taşıyordu; bir de daha önce gördüğümüz üzere ilk hareketin yavaş girişi için bazı fikirler karalamıştı: "Son kuartet, ciddi ve ağır ilerleyen bir girişi olacak."[31] Başka ön eskizlerle birlikte bu karalamalar Beethoven'ın başından beri kuartetin nasıl başlayıp nasıl son bulması gerektiğine dair özetleyici bir fikre ulaşmaya çalıştığını gösterir. İlk hareketin ağır, uğursuz şeyleri haber veren bir girişi olmasını istemiştir; daha sonra olası final temaları için birçok kısa fikir karalamış olsa da eserin fügsel bir finalle son bulması gerektiğini öngörmüştür.[32]

Tamamlanmış ilk haliyle kuartetin şekli yenidir. Opus 132 ve 131'de olduğu gibi genişletilmiş geçişlerin bulunmadığı, altı hareketin kasten dengesiz bir biçimde sunulduğu Si Bemol Majör döngüsel bir eserdir. Sonat biçimli ilk hareket ile fügsel son hareket, biçim ve uzunluk bakımından birbirlerinden tümüyle farklı olsalar da aynı derecede ağırlıklıdırlar. Bu iki hareketin arasında farklı "nitelikler" gösteren kısa ya da orta uzunlukta dört hareket bulunur. Bu yüzden diğer kuartetlere kıyasla eserin tamamının farklı renklerle bezenmiş, ışığı farklı biçimlerde yansıtan bir inci dizi-

si olduğu söylenebilir; on sekizinci yüzyıl divertimentosuna benzetilmesi çok uçuk görünse de bu yüzeysel çağrışımın neden akla geldiğini anlayabiliriz. Allegro ana bölümle kontrast oluşturan yavaş bir girişle açılan ilk hareket ılımlı çerçevesi içinde sıkı bir biçimde geliştirilir; performans süresi bakımından fügsel finalin yarısından biraz daha uzundur.[33] Bunu Beethoven'ın kuartet Scherzolarının en kısası ve sıkısı olan, ansızın parıldayan bir ışık huzmesini andıran sadece iki dakikalık bir Presto izler. Ardından aynı derecede sıkı Re Bemol Majör bir hareket gelir; Presto ne kadar sertse bu da o kadar zarif ve inceliklidir. Dördüncü hareket bir valstir; Opus 132 için daha önce yapılmış bir plandan alınan 3/8'lik bir Alla danza tedesca'dır. Orta hareketler dizisi Mi Bemol Majör "Cavatina" bir yavaş hareketle kapanır. Ağırlık, süre, zorluk derecesi ve ölçek bakımından önceki hareketlerin yanında dev gibi duran 741 ölçülük Si Bemol Majör çok bölümlü füg eserin tamamını kapatarak döngüyü tamamlar. Final tempo ve anahtar bakımından farklılık gösteren, birbirine kontrast oluşturan bir dizi bölümden oluşur; geniş çaplı olarak düşünüldüğünde bir fügdür; ama başka füglere benzemez; çünkü Beethoven'ın alt başlığının belirttiği üzere "tantot libre, tantot recherchee"dir (kısmen serbest, kısmen sıkı kontrpuansaldır). Beethoven'ın daha sonra kuartetten çıkarıp ayrıca Opus 133 *Grosse Fuge* olarak yayınladığı final bölümü budur. Beethoven füge ayrı bir hayat vermiş; ayrıca hangi final bölümünün, yani *Grosse Fuge*'ün mü yoksa kuartette onun yerini alması için yazdığı usta işi neşeli, muzip 2/4'lük bir Allegro'nun mu "asıl final" olduğu konusunda o zamandan beri devam eden bir tartışma başlatmıştır.

Bu yer değiştirmenin ardındaki gerekçeleri anlamamız bu sorunu çözmemizi sağlayabilir; gerçi bir anlamda bu sorun basitçe ya / ya da şeklinde çözülemez. İcracıların ve dinleyicilerin anlaması gereken asıl mesele, her biri akla yatkın bir bitim olan, varlığını sürdürebilir iki finali olan bir eserin muğlaklığıdır. Kısa bir kronoloji temel meselelere açıklık getirmemizi sağlayacaktır.

Mayıs-Eylül 1825: Beethoven Opus 130'u bestelemekle uğraşır; bu sıralarda füg koymayı amaçladığı tek final bölümüdür.

6 Haziran 1825 (civarı): Beethoven Prens Galitzin'e La Minör Kuartet'in (Opus 132) hazır olduğunu, "üçüncü kuartetin de bitmek üzere olduğunu" bildirir.

24 Ağustos: Beethoven hem Karl'a hem Holz'a yazdığı mektuplarda üçüncü kuartette altı hareket olacağını söyler; ayrıca Karl'a eserin "on gün, en fazla on iki gün içinde tamamlanacağını" haber verir.[34]

Ocak 1826: Schuppanzigh ve diğer kuartet mensupları Si Bemol Kuartet'i Beethoven'ın dairesinde çalarlar ve bunun çalması çok zor bir eser olduğunu söylerler; hepsinden de fazla fügün böyle olduğu kanısındadırlar.[35] Matthias Artaria, en başta Berlin'de Schlesinger'e önerilen eseri Viyana'da yayınlamayı kabul eder ve Beethoven'a bunun için seksen düka önerir. İlk basımın hem kısımlar hem tam olarak, fügün final bölümü olduğu halle yayınlanması altı ay daha alır.

21 Mart 1826: Opus 130'un ilk icrası Viyana'da Schuppanzigh Kuarteti tarafından gerçekleştirilir; bu icrada füg eserin final bölümündedir.[36] Presto ve Alla danza tedesca tekrarlanırlar; izleyici füg karşısında tam bir şaşkınlığa uğrar. *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da bir eleştirmen fügün ona "Çince gibi anlaşılmaz geldiği"ni yazar. Göründüğü kadarıyla icracıların fügün uyumsuzlukları ve perde bakımından aşırılıkları karşısında ustalık göstermeye çalışmaları hakkında cana yakın satırlar kaleme alan bu eleştirmen kötücül bir üslupla Beethoven'ın sağırlığının onu yoldan çıkarmış olabileceğini ima eder.[37] Mart ayında bir ara Beethoven kuartetin tamamlanmış halini Prens Galitzin'e gönderir.

24 Nisan: Anton Halm fügün piyanoda dört el için düzenlemesini tamamlar; Matthias Artaria 12 Mayıs'ta Halm'a bunun için ödeme yapar. (Kuşkusuz Artaria'nın niyeti bu düzenlemeyi yayınlamaktır.) Fakat Beethoven, Halm'ın yaptığı düzenlemeden memnun kalmaz, piyanoda dört el için kendi düzenlemesini yapar ve ağustosta ayrıca basılması için Artaria'ya verir.

Ağustos: Fügün final olduğu haliyle Opus 130'un baskı oyması Matthias Artaria için hazırlanır.[38] Holz ve Johann von Beethoven, Beethoven'ın çevresinde, final dışında kuartetin bütün hareketlerinin iyi karşılandığı, fügün icracılar için zor, halk için anlaşılmaz olduğu yönünde laflar çıkarırlar. Holz daha sonra Lenz'e, açıkça yayıncıdan gelen rica üzerine Beethoven'a daha anlaşılabilir yeni bir final yazma, fügü kuartetten ayırıp opus numarasıyla ayrıca yayınlama fikrini götürdüğünü, yayıncının bunun için ayrı bir ücret ödeyeceğini ilettiğini aktarır. Holz şöyle der: "Beethoven düşünmek için zaman istedi. Ama ertesi gün bana kabul etmeye niyetli olduğunu, yeni final için 15 dükalık bir ücret için pazarlık etmemi isteyen bir not gönderdi."[39] Holz, Beethoven'ın bu

karara alelacele vardığı görüntüsü yaratsa da fügü kuartetten ayırma fikri ilk kez ağustosta ortaya atıldıysa, marttaki ilk icradan beş ay sonra gündeme getirilmiştir. Her halükârda Beethoven bu meseleyi bu beş ay içinde titizlikle düşünmüş olsa gerek; dört el için ayrı bir versiyon fikrinde karar kılındığında bu proje muhtemelen ona daha inandırıcı gelmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra Sohbet Defterleri'ne Ağustos 1826'da yazılan satırlar Artaria'nın aslında kuartetin tek tek her hareketini ayrıca basmak gibi bir planı olduğunu gösterir.[40]

Eylül: Holz Beethoven'ı fügü kuartetten ayırıp yeni bir final yazma konusunda teşvik etmeye devam eder: "Sana daha fazla para getirecek; yayıncının da maliyetleri ödemesi gerekecek."[41] Eylül sonunda Beethoven Gneixendorf'a gitmeye hazırlanırken Holz ona "Final üzerinde biraz daha çalışmalısın... Bir saatte halledersin sen," der.[42]

Eylül sonu – Kasım: Beethoven Gneixendorf'ta yeni final bölümünü yazar. 22 Kasım 1826'da bunu Matthias Artaria'ya teslim eder.

26 Mart 1827: Beethoven ölür.

10 Mayıs: Artaria Opus 130'un ilk basımını yapar (final bölümü değiştirilmiş versiyon kısımlar halinde ve tam olarak basılır); ayrıca *Grosse Fuge* Opus 133, fügün piyanoda dört el için düzenlemesi Opus 134 olarak yayınlanır.

Opus 130 / 133'le ilgili "final bölümü" tartışması yıllar içinde sertleşmiştir. Bazıları Beethoven fügün eserin geri kalan kısmından ayrılmasına, ayrıca yayınlanmasına izin verdiği, ayrıca onun yerine "küçük" finali yazdığı için son karar olan fügün kuartetten ayrılması kararının baskın çıkması gerektiğini savunur. Arnold Schoenberg ile Kolisch Kuartet'teki yakın çevresinin başını çektiği bir başka görüşse Beethoven'ın eserle ilgili tasarımında *Grosse Fuge*'ün başından beri final olarak düşünüldüğünü; kendisinin bu bölümü ayırma kararını sanatsal gerekçelerle değil, az çok yakın çevresinin ve yayıncının zoruyla aldığını; kısacası fügü kendi opus numarasıyla yayınlayıp yeni bir final yazmaya ikna edilmesine sesini çıkarmadığını; ama bunun ardında derin bir sanatsal kanaatin bulunmadığını savunur. Bu görüşe göre kuartetin "doğru" versiyonu fügün final olduğu versiyondur.

Her iki tarafın da hakkı vardır; ama eserin icrası dışında kesin bir karara varmamız gerekmiyor. Beethoven'ın bir eserin tamamlandığını

düşündükten sonra hareketlerini değiştirdiği, çıkardığı hareketleri başka bir eserde ya da ayrı bir beste olarak kullandığı ilk örnek bu değildir. "Kreutzer" Sonatı'nın finali ilk dönemlere ait bir örnektir; başta Opus 30 No. 1 La Majör Keman Sonatı'nın finali olarak planlanan bu bölümün yerini varyasyonlu hareket almıştır. Bir başka örnekse "Waldstein" Sonatı'ndan Andante favori'yi çıkarması ve eserin final bölümüne "Giriş"i eklemesidir. Hikâye babında aktarılanlar da Dokuzuncu Senfoni'nin tamamlanması sonrasında bir dönem Beethoven'ın vokal final yerine tamamen enstrümantal bir final geçirmeyi aklından geçirdiğini düşündürür.[43]

Kuartetin iki finali birbirinden o kadar farklıdır ki birinin ya da diğerinin icra edilmesi sonucu eserin oransal ve estetik yapısı tümüyle değişir. *Grosse Fuge*, Beethoven'ın fügsel finallerinin en büyüğü ve en radikali olarak doğmuştur. Opus 102 No. 2 Çello Sonatı, Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı, Opus 110 La Bemol Majör Piyano Sonatı'nın finallerinde olduğu gibi bu finalin de itici gücü büyük döngüsel eserleri bitirmek için fügsel dokuları kullanma fikri olmuştur. Fügün beste ölçeği o kadar geniştir ki onu hiç abartmaksızın Dokuzuncu Senfoni'nin finaliyle karşılaştırabiliriz; Dokuzuncu Senfoni'nin finaliyle doğrudan bazı yakınlıkları vardır; bunlardan biri her ikisinde de orta konumu işgal eden 6/8'lik Si Bemol Majör "Marş"tır; tek yakınlıkları da bu değildir tabii.

Eserin Arşidük'e adanmış olması, onun görevine atanması vesilesiyle yazılmış büyük *Missa*'nın ardından gelmesi başka düşünceler de doğurur; bunlardan biri de Beethoven'ın Arşidük'e ithaf etmiş olduğu Si Bemol Majör başka uzun eserlerle, özellikle de "Arşidük" Piyano Triosu ve kapanış fügüyle *Hammerklavier* Sonatı'yla bu füg arasında bağlantı kurulabileceği düşüncesidir. Dokuzuncu Senfoni'nin finali gibi, ama onun insancıl metni, siyasi programı olmaksızın bu eser Beethoven'ın geleneklerini aşan büyük polifonik eserler yazmaya duyduğu bağlılığın bir örneğini sergiler.

Grosse Fuge örneğinde geleneğin içinde Bach da yer alır. Bu fügün, esrarlı fügsel araçları fazlasıyla kullanmasıyla; bunları tutkulu bir enerjisi olan, ifade gücü muazzam kontrastlardan oluşan bir harekete boca etmesiyle Beethoven'ın "Füg Sanatı"nı oluşturduğu savunulmuştur.[44] Bach'ın *Die Kunst der Fuge*'ünün bu esere kelimenin tam anlamıyla örnek olduğu, hatta fügün bazı yönlerinin Beethoven'ın

Albrechtsberger'in eserlerindeki fügsel işleyişleri yakından incelemesinden doğmuş olması gerektiği yönünde elimizde bir güvence olmasa da (gerçi Beethoven'ın Albrechtsberger'in eserlerini bildiği yönündeki kanıtlar ikna edicidir) Bach figürü bu hareketin üzerinde salınır durur; tıpkı Beethoven'ın son dönemine ait diğer füglerin ve fügsel finallerin üzerinde salındığı gibi. Bu yıllarda Beethoven'ın Bach'la manevi akrabalığı, Bach'ın müzikal bilgeliğine hürmeti, bunlarla birlikte kendisinin hem bir mirasçı hem bir yenilikçi olarak amacının bilincinde olması fügün "intikamı" denilen şeyle uyuşma ihtiyacında mükemmel bir biçimde özetlenir.[45] Beethoven'ın *Grosse Fuge*'ün giriş bölümü için başka hiçbir yerde kullanmadığı İtalyanca "Overtura" terimini kullanmasının, eseri, Fransız "Ouverture" geleneğine; genellikle "noktalı" ritimli yavaş bir bölümün hızla hareket eden kontrpuansal bir Allegro'ya dönüştüğü, uzun zamandır aşina olunan Barok türüne bağladığı yönünde spekülasyonlar ileri sürülmüştür.[46] Händel ve Bach'ta buna verilebilecek örnekler başka birçok Barok bestecinin eserlerinde olduğu gibi kalabalıktır; Beethoven Bach'ın *Clavierübung*'undaki, Re Majör Süit'indeki ve "Goldberg" Varyasyonları'nın on altıncısındaki örnekleri biliyor olabilirdi.[47]

Terminoloji ne olursa olsun, "Overtura" kendisinden sonra gelen muazzam yapının tamamına zemin hazırlar; bu yapının başlıca tematik malzemesini Beethoven'ın "tonik dışı" açılışlarının en büyüğüyle; beş notalık döngüler halinde, Sol'den Do'ya, oradan Fa'ya, oradan da tonik istikametinde Si Bemol Majör'e doğru armonik olarak aşağıya doğru inen dört ritmik versiyonla sunar (* W 58). Bu versiyonların her biri, ilk fügün ana gövdesini oluşturan iki füg konusunda belirecek olan temel aralık malzemesinin ilk örnekleridir. Eserin sonraki daha geniş bölümlerinin ilk görünümünü sunarlar; sanki Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde olanın tersine eserin bölümsel tasarımının "önsözleri"dirler; malzemenin engin çeşitliliğini ve eserin birliğini bir anda gösterirler.

Grosse Fuge'ün geniş çaplı biçiminin şifresini çözmek, benzer birçok sebepten dolayı Dokuzuncu Senfoni'nin finalini incelemek gibi birçok sorun çıkarır. Bach'ın gördüğü anlamda, tek bir konuya, hatta bazen iki konuya dair birleşme olasılıklarının dur durak bilmeksizin işlenmesi anlamında bir füg değildir bu eser. Daha ziyade devasa boyutlarda şiirsel bir söylemdir; fügsel ilkenin başat rol oynadığı, fakat başka dokularla

da tamamlandığı bir devdir. Ayrıca eserin başından sonuna kadar birçok biçimsel şablonda okunabilen, fakat bu şablonların temel gereklerini fazlaca yerine getirmeyen bir diyalektik de işlenmiştir. Eserin on bölüm içerdiği konusunda epey güçlü bir fikir birliği sağlanmıştır. On bölüm şöyle sıralanır:

Bölüm	Ölçüler	Anahtar	Tempo
1. "Overtura"	1-30	Sol-Si Bemol Majör	Allegro; Meno mosso; Allegro
2. Çifte füg	31-158	Si Bemol Majör	Allegro 4/4
3. Çifte fügato	159-232	Sol Bemol Majör	Meno mosso 2/4
4. "Marş"	233-272	Si Bemol Majör	Allegro molto e con brio 6/8
5. Çifte füg	273-414	La Bemol Majör	Allegro molto e con brio 6/8
6. "Fantezi"	415-492	Mi Bemol Majör	Allegro molto e con brio 6/8
7. Çifte füg	493-510	La Bemol Majör	3. bölümün tekrarı (Meno mosso
+ Geçiş	511-532	Si Bemol'e hazırlık	2/4)
8. "Marş"	533-564	Si Bemol Majör	4. bölümün tekrarı (Allegro molto e con brio 6/8)
9. Koda I	565-662	Si Bemol Majör	(Allegro molto e con brio, 6/8; 657-662'de kısa süreli kontrast oluşturan tempolar)
10. Koda II	663-741	Si Bemol Majör	Allegro molto e con brio, 6/8

7. ve 8. bölümlerdeki devasa tekrarlar, eserin temelinde sonat biçiminin bir versiyonunun bulunduğunu düşündürür. Dolayısıyla eser şu şekilde de düşünülmüştür:

Uvertür: Giriş
2. ve 3. bölümler: A ve B tema gruplarının serimi
4. bölüm: Serimin kodası
5. ve 6. bölümler: Gelişme
7. ve 8. bölümler: Tekrar
9. ve 10. bölümler: Koda

Grosse Fuge çok hareketli bir eserin eşdeğeri olarak da tanımlanmıştır:

Uvertür + Allegro (1. ve 2. bölümler): Birinci hareket
3. bölüm: Yavaş hareket
4. bölüm: İnterlüt
5. ve 6. bölümler: Scherzo eşdeğeri
7-10. bölümler: Az çok bileşik bir final

Vincent D'Indy eseri Hegelci çizgide yorumlayıp *Grosse Fuge*'ün Doğa'ya dair birbirine karşıt iki görüşü sunarak güçlü bir diyalektik ortaya koyduğu kanısındadır; bu görüşler açılıştaki çifte fügü oluşturan başlıca temalarla temsil edilir; "biri hassas melankolik" ("A" teması), diğeri "neşesiyle gösterişli"dir ("B" teması). D'Indy'ye göre "iki konunun sunulmasının ardından düşüncesiz neşe ile ciddi düşünce arasında açık bir savaş başlar," ikincisi düşüncesiz ve uçarı hasmını yavaş yavaş alt eder.[48]

Ne kadar yüzeysel olursa olsun, bu görüş eserin büyük bölümünün dinamik, aşırı geniş, kıyameti andıran karakterini, büyük güçlerin üstünlük mücadelesini vurgulayan biçimsel sınıflandırmalara kıyasla daha iyi bir yerde durur. Bu mücadele ilk çifte fügün sonraki kısımlarında ilk kez zirveye ulaştıktan sonra gerilimin daha da yükseldiği noktalara tırmanır; örneğin son derece yüksek ve alçak seslerde uzun trillerin birbirlerinin üstüne yüklendiği, eserin tamamının açılış temasının sonunda beliren küçük trilin muazzam jestlerle ortaya konduğu pasajda olduğu gibi.[49] Meno messo temanın (orijinal 3. bölüm) 7. bölümde tamamen tekrarlanmasıyla bu muazzam diyalektik de tamamlanmaya can atıyormuş gibi görünür; 7. bölümdeki bu tekrar artık 3. bölümün yumuşakça akan *pianissimo* dinamiğiyle değil, çeyreklik her notaya yapılan ağır vurgularla *forte* gelir; karşıt temanın, "B" temasının yeni parçaları dökülür; çelloda, sonra da viyolada büyük sıçramalar yapılır. Nihayetinde bu bütün peş peşe gelen kapanış cümleleriyle yatışır; kapanış cümleleri önce uzaklardaki ruhani bölgelerde dolaşır, ardından tematik malzemenin güçlü, duygulu ifadelerine geri döner;[50] bundan sonra eserin en son sayfasında son bir *crescendo*'yla tırmanılır ve koskoca devasa yapı huzura erer.

"İkinci" final, Beethoven'ın fügün yerine, görünürde yayıncılarını, icracıları ve dinleyicileri memnun etmek, belki biraz da fazladan para kazanmak için yazdığı "küçük" hareket ne kadar da farklıdır. Genelde

kabul gören görüş bu final bölümünün unutulmaz melodileri olan, Viyana tavernalarının havasını yansıtan hafif, kolayca hazmedilen, çekici bir 2/4'lük sonat-rondo hareketi olduğu yönündedir. *Grosse Fuge* yandaşları, en başta da Schoenbergciler zorunluluk yüzünden verilmiş kolay bir taviz olarak niteleyip bu hareketi kınarlar; kuartetin fügle birlikte yayınlanmasını ve icra edilmesini düzeltici bir eylem olarak görürler. Çok ciddi ve deneyimli bir Beethovencı şöyle yazmıştır:

> Beethoven'ın yeni bir final yazmayı kabul etmesi bir teslimiyet eylemiydi... Yeni finalin inkâr edilemeyecek bütün o sevimliliğine rağmen, bu hareketin eserin geri kalanıyla bir iç ilişkisi olmadığını kesinlikle teslim etmemiz gerekiyor. Başka bir dünyaya ait olan Cavatina'nın yavaşça sönüp gitmesinin ardından hafif rondo finalin başlaması duyarlı bir müzisyen için her zaman korkutucu bir şok olsa gerek.[51]

Schindler'in *Grosse Fuge*'e karşı nefreti biliniyordu; kendisi bu yeni finalin haberini duyunca rahat bir soluk alan hayranlar topluluğuna katılmış, hareketin anlaşılabilirliğinin "üslubu ve açıklığıyla Beethoven'ın daha önceki dönemlerindeki kuartet hareketlerinin birçoğuna benzemesinden" kaynaklandığına kendi kendisini ikna etmişti.[52]

Bundan daha fazla yanılıyor olamazdı. "Küçük final"in inkâr edilemez cazibeli ve kayıtsız havası aldatıcıdır. Bu hava, büyük bir final olarak değil, zekice, dansı andırır, oranları güzel, eserin bütün ağırlığını kendisinden önce gelenlere cömertçe dağıtan bir kapanış hareketi olarak kuartetin önceki hareketlerine gayet iyi uyan bir inceliği, tematik ilişki örüntüsünü, bölümsel kontrastı gözlerden gizler. Beethoven bu hareketin planlaması ve yazımı üzerinde büyük bir titizlikle çalışmakla kalmamış, malzemenin önceki hareketlere uygun olmasına, sadece son kuartetlerin birkaçına değil, *Grosse Fuge*'e de sirayet etmiş olan temel tematik aralık sıralamasını incelikli bir biçimde yansıtmasına da özen göstermişti.

Açılış figürünün; viyolada iki notalı bir oktav sıçramasının birkaç işlevi vardır (*W 59). Sol sesini, yani *Grosse Fuge*'ü başlatan açılış sesini vurgular; ama tümüyle farklı bir biçimde. Bu figür birinci kemanda giren temanın ısrarlı bir eşlikçisidir. (Gerçi daha sonra iki notalı oktav sıçramasının motifsel işlevleri olduğu da görülür.) Hareket boyunca iki notalı figürün çeşitli biçimlerde geri dönmesi, Beethoven'ın bu figürü her

seferinde değişik biçimlerde kullanarak Haydnvari şakalar yapmasını da sağlamıştır.[53] Ana tema, iç motifleri itibarıyla hayli incelikle örülmüştür (ilk dört ölçüden hiçbirinin ritmi aynı değildir); hareketin tamamının hızı ve havası açılıştaki on ölçünün *pianissimo* karakterinden yola çıkar.

Hareketin serimi kontrast oluşturan iki değil üç bölüm ortaya koyar: İlki toniktedir, ikincisi dominanttadır (buraya kadar her şey normaldir); ama üçüncüsü tonik Si Bemol Majör'ün bemol yedinci derecesi La Bemol Majör'dedir.[54] Serimin bu üçüncü bölümü hareketin tamamlayıcı unsurudur; çünkü akıcı, birleşik, yeni tematik malzemeler getirmekle kalmaz, tanıdık bir tınısı olan, birbirleriyle yer değiştiren dört notalı figürlere de yer açar[55] (*W 60).

Dört notalı figür karakteristik şekliyle (iki nota arasında bir basamak ilişkisi vardır, sonra yukarıya doğru bir sıçrama olur, ardından basamaklı olarak aşağı inilir) Opus 132 Kuarteti'nin, *Grosse Fuge*'ün ana konusunun ve (bu final yazılmadan evvel) Opus 131'in ilk hareketinin Grosse Fugatosunun altında yatan şeklin kromatik olmayan versiyonundan başka bir şey değildir! Bütün bunlarla birlikte hareket, *Grosse Fuge*'de bol bol rastlanan duygusal gerilime hiç bulaşmadan yumuşakça belirlenen sona doğru akar.

Bu küçük final, Beethoven'ın sanatındaki ikilik meselesini bir kez daha gündeme getirir. Beethoven'ın ikinci olgunluk döneminde aynı türde verilmiş, genellikle arka arkaya yazılmış ve peş peşe basılmış, estetik ikiliği örnekleyen eser çiftleri olduğunu görmüştük: ağırlığa karşı hafiflik; yoğunluğa karşı uçuculuk; karmaşıklığa karşı sadelik. Örnekler arasında Opus 53 "Waldstein" Sonatı ile eşi Opus 54 Fa Majör Sonat; birçok bakımdan ilişkili karşıt kutuplar olan Beşinci ve Altıncı Senfoniler; Yedinci ve Sekizinci Senfoniler; Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu ile ilginç romantik eşi Opus 70 No. 2 yer alır. Başka birçok örnekte döngüsel bir eserin hareketlerinin birbirleriyle ilişkilerinde ikilikçi diyebileceğimiz kontrastlarla karşılaşırız; kısaltılmış iki piyano sonatı Opus 54'le Opus 78, bilmecemsi Mi Minör ilk hareketi ve sesi derinden yükselen lirik ikinci hareketiyle son dönemine dahil edebileceğimiz Opus 90 örnekler arasında yer alır. Opus 130'un finali ve Opus 133 *Grosse Fuge*'le ilgili olarak ikilik, alternatifler arasındaki bir ikiliktir; çünkü icrada birinden biri çalınmalıdır ve bu kavrayış Beethoven'ın verdiği eserler arasında bir ilktir. İkinci finalin, *Grosse Fuge*'ün anıtsı ağırlığı, huzursuz entelektüel

ciddiyeti, ağır uyumsuzluğunun karşısına bir dokunuş yumuşaklığı, ince ince işlenmiş bir ilişkiler ağı çıkardığını düşünürsek Beethoven'ın aslında dünyaya iki seçenek verdiğini, mutlak bir tavırla birini diğerinin yerine geçirmediğini görebiliriz. Bu miras heba olup gitmiş değildir; bugün birçok icracı eserin tamamını iki kere, iki ayrı finalle çalar. Aslında bu icracılar, son aylarında bu büyük eseri karmaşık bir biçimde değerlendirme noktasına gelen Beethoven'ın ruhuna sadık kalmaktadırlar.

Opus 131

Beethoven Opus 130'u tamamlar tamamlamaz Opus 131 Do Diyez Minör Kuartet üzerinde çalışmaya başladı. Bu, *Grosse Fuge* üzerindeki çalışmasından sonra doğruca bu yeni kuartetin ilk eskizleri üzerinde çalışmaya geçtiği anlamına gelir; zaten eskizler de bunu doğrular; bir yazarın dediği gibi "sanki bir önceki eserin derin katarsisi, sonrakinin sakin lirikliğini ortaya çıkarmış gibidir".[56] *Grosse Fuge*'ün geniş çeşitliliğinden Opus 131'in ilk hareketinin kararlı yoğunluğuna geçmenin, Beethoven'ın füg ilkelerini hemen peş peşe yarattığı tümüyle farklı iki estetik duruma uyguladığını gösteriyor olmasını da bunlara ekleyebiliriz. Beethoven Galitzin'in verdiği üç kuartet siparişini tamamlamış, dünyanın daha önce işitmemiş olduğu derinlik ve ölçekte bir üçleme çıkarmış olduğundan, bu yeni kuartet bağımsız bir girişimdi; Mainz'den Schott seksen dükalık bir ücret önermişti; bu Galitzin'in önceki kuartetlerin her biri için önerdiği (verirse tabii) ücretten 30 düka daha fazlaydı.[57] Schott, önceki yıllarda Beethoven'ın başlıca yayıncısı olarak öne çıkmıştı.[58] Beethoven'ın her zaman olduğu gibi paraya ihtiyacı olduğu, temel bir biyografik gerçektir; ama bu durum, Opus 131'i yazma amacını "açıklamaya" uzaktan yakından yeterli değildir.[59] Beethoven mayısta Schott'a yeni kuartetin tamamlandığını söyledi; ama göndermeyi birkaç ay erteleyip nihayet ağustosta teslim etti. Karl'ın 30 Temmuz'da intihar girişiminde bulunmasının yarattığı şoka rağmen, çalışmasına, sadece beste yapmaya değil, olağan yayın düzenlemelerini de yürütme işine geri dönerek ayakta durmayı başarabildi. Kuartetin yayınlanmış halini hiç görmedi; çünkü ilk basım ancak Haziran 1827'de, onun ölümünden yaklaşık üç ay sonra çıktı. İnsan içinde çalındığını da işitmedi; çünkü

geri kalan kısacık ömrü zarfında eser bir konserde de icra edilmedi. Fakat artık Joseph Böhm liderliğindeki kuartet tarafından özel olarak çalındı; Kasım 1828'de kuarteti, son müzikal dileği Opus 131'i dinlemek olan Franz Schubert'e çalan kuartetin başında da Holz vardı.[60]

Beethoven'ın şu tuhaf Do Diyez Minör anahtarını seçmiş olması kuartet açısından yaşamsal önemdeydi; eserin özel sesinin bir işaretiydi. Beethoven bu anahtarı Opus 27 No. 2 "Ay Işığı" Sonatı dışında başka bir eserde kullanmamıştı; Haydn da bu anahtarı sadece bir kere (1770'lerin ortalarında yazılan Hob. XVI/36'da) kullanmış, Mozart ise bu anahtardan tümüyle kaçınmıştı.[61] Bir kuartet için Do Diyez Minör anahtarını seçmek, yarım tonluk Si Diyez-Do Diyez hareketinin Si Bemol'ün (= Naturel Do) viyola ve çelloda açık tel olmasını, özellikle de kuartetin perde aralığının en altında çelloda açık tel olmasını gerektiriyordu. Beethoven çelloda bu etkiyi birinci hareketin sonunda (çellonun Si Diyez'ine karşılık birinci kemanda yüksek bir Naturel Re) olduğu kadar final bölümünün ana temasında da gayet iyi kullanmıştır. Açık telin başı çeken ses olarak bu aşırı kullanımı eseri karara bağlayan iki Do Diyez Minör harekete saklanmıştır.

Opus 132 ve 130'da olduğu gibi bu esere de yepyeni, radikal bir plan hâkimdir. Beethoven hareketlere numara koymaya ikna edildiğinden (*Grosse Fuge*'ün ilk büyük çifte fügüne prova harfleri koymasında olduğu gibi) eserde birbirinden ayrı hareketlerin sayısı yedi olarak sabitlenmiştir. O zamandan bu yana da "yedi," eserin asıl örgütlenmesini pek açıklayamamasına rağmen, eleştirel literatürde neredeyse mermere oyulmuş rakam olmuştur. Eserin tamamlanmış (her zaman olduğu gibi Beethoven'ın rakamları kullanılarak basılmış) halinin hareket planı şöyledir:

1. Adagio ma non troppo e molto espressivo; Do Diyez Minör; 2/2; kapanışının ardından
2. Allegro molto vivace; Re Majör; 6/8; kapanışının ardından
3. Allegro moderato; Re Minör – La Majör; 4/4; aslında kısa bir geçişle
4. Andante ma non troppo e molto cantabile; La Majör; 2/4
5. Presto; Mi Majör; 2/2; sonunda "attacca" ibaresi vardır; hiç duraklamaksızın 6. harekete geçer

6. Adagio quasi un poco andante; Sol Diyez Minör; 3/4; doğruca 7. harekete geçer
7. Allegro, Do Diyez Minör; 2/2

3. hareketi aslında Re Majör ile La Majör arasında on bir ölçülü bir geçiş olarak, bağımsız bir hareket değil de biçimsel ve psikolojik bir köprü olarak görürsek; 6. hareketin de (dominant minörde olmasına rağmen) final hareketine kısa, yavaş bir geçiş olduğunu düşünürsek kuartet biraz Opus 132'yi andıran beş hareketli, kendine has bir eser haline gelir.[62]

Fakat başka bir görüş daha ileri sürülebilir, eser dört büyük birim olarak anlaşılabilir:

1. birim: 1. ve 2. hareketler; fügsel Adagio Allegro'ya muazzam bir yavaş giriş olarak anlaşılır. (Gerçi Allegro'dan daha ağır basan bir giriştir.) Ardışık hareketlerde Do Diyez – Re tonal sıralaması Beethoven'da hiç işitilmemiştir ve literatürde de neredeyse eşsizdir; sadece maceraperest Haydn bunu son piyano sonatında kullanmış, Mi Majör yavaş hareketin iki yanına Mi Bemol Majör hareketler yerleştirmiştir. Ama Opus 131'de Do Diyez – Re sıralaması uzak bölgelere uzanan tonal hareketin sadece başlangıcıdır. Kısa geçiş ("No. 3") 1. birimi 2. birime bağlar.

2. birim: Andante, 2/4'lük bir varyasyon hareketi; La Majör (beş notalık döngülerde 2. hareketten bir adım yukarısı).

3. birim: Scherzo, Mi Majör (beş notalık döngüde bir adım daha yukarısı).

4. birim: Adagio ile Allegro ikinci bir yavaş giriş çifti oluşturur; Allegro 1. ve 2. hareket çiftlerinden tümüyle farklıdır; anahtarlar artık Sol Diyez Minör (Mi Majör Scherzo'nun akraba minörü) ve ana tonik Do Diyez Minör'dür.

Eserin tamamını muazzam derecede genişletilmiş dört hareketli bir yapı olarak dinlememizi, üçüncü hareketi bağımsız bir oluşum olarak dışarıda bırakmamızı ve yavaş bölümleri giriş olarak düşünmemizi gerektirecek sebepler de vardır. Bu anlamda eser Opus 130'un altı hareketli planından çok, Opus 127 ya da Opus 132'nin uzak bir paraleli gibi görünür.

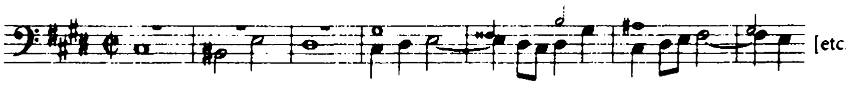
Bütün bu fikirlerin ve daha fazlasının çalışırken Beethoven'ın aklında olduğu, eskizlerde gün ışığına çıkan beş farklı hareket planından bellidir.[63] İlkinde Beethoven eseri, Do Diyez Minör bir füg, La Majör Andante'ye çıkan bir resitatif, Re Majör bir Scherzo ve çift ölçülü tonik bir finalden oluşan gerçek bir dört hareketli beste olarak düşünmüştür. Diğer eskiz planları arasında eserin Do Diyez Minör bir açılış fügünün, sonra Do Diyez Majör bir Allegro'nun sonra da Do Diyez Minör bir son hareketin bulunduğu, sıralamasıyla yirmiş beş yıl önceki "Ay Işığı" Sonatı'nı hatırlatan üç hareketli bir döngüye indirgenmesi de yer alır.[64]Fakat Beethoven geri kalan planların hepsinde 2/4'lük Andante'yi geri getirmiştir; bu da varyasyonlu orta hareketi fügsel ilk hareketin devamı olarak tutmayı açıkça istediğinin bir işaretidir. 3 no'lu hareket planı Do Diyez Minör açılış fügünün ardından Fa Diyez Minör'e doğru armonik bir yol alır; fügü Fa Diyez Minör 6/8'lik Allegro izleyecek; ardından La Majör yavaş hareket, sonra Fa Diyez Minör bir Scherzo, ondan sonra da Do Diyez Minör beşinci bir hareket gelecektir. Eskize dökülmüş bu üçüncü hareket planının sonunda Re Bemol Majör bir kapanışa işaret eden "son hareketin sonu" ibaresi yer alır! Bu plan şaşırtıcı bir final eskiziyle bağlantılıdır; bu final eskizinde Beethoven'ın eseri teması Opus 135'in yavaş hareketinin temasıyla aynı olan Re Bemol Majör bir son bölümle bitirmeyi düşündüğü açıktır![65] Bu aktarma, Beethoven'ın Alla danza tedesca'yı Opus 132'den Opus 130'a (La Majör'den Sol Majör'e değiştirerek) aktarmasından daha dikkat çekicidir. Elbette ki bir bütün olarak bu devasa eseri majör modda (son paragrafı ve son akorları Do Diyez Majör'de) bitirme fikri son versiyonda da varlığını korumuştur. Geri kalan hareket planları (dördüncü ve beşinci planlar) orta hareketler üzerine ince ince işlenmiş başka fanteziler de içerir ama planların hepsinde açılış fügü değişmeden kalmıştır.

İlk hareketin açılışı olağanüstüdür (*W 61). Ana konunun dört ifadesinin katı fügsel bir sıralamayla, yukarıdan aşağıya doğru yavaş yavaş açılması, perde uzamını ağır ağır doldurur, birden bu derinden etkileyici serimin bestecisinin üç yıl önce Dokuzuncu Senfoni'nin açılış ölçülerini yazdığını; orada da geniş perde uzamının yavaş yavaş ve sistematik bir biçimde, tabii ki tümüyle farklı araçların kullanılmasıyla doldurulduğunu fark ederiz.

Konunun ana özelliklerinden biri iki kısma ayrılmasıdır: dört notalı ana motif "a" 5-7-1-6 hareketiyle yarım tonlar 5-6 ve 7-1'e yoğunlaşır; ana motifin kuyruğu "b" motifiyse ölçeğin beşinci adımı (Sol Diyez) etrafında yavaş yavaş dönen bir motiftir. İkinci ölçüde La'nın vurgulanmasına varan, temanın kuyruğu üzerine kararlı bir *piano*'nun izlediği baştaki bu crescendo'nun özel ifade gücü, iki kısım arasındaki ayrılığı güçlendirir ve bu iki jestin, dinamik crescendo'dan vurguya varmayla açık akıcılığın hareket boyunca kontrast oluşturacak şekilde kullanılmasına zemin hazırlar.

Serim tamamlandığında hareket sıkışık kümeler haline getirilmiş parçalarla ilerler; bunların bazıları ana motifin strettolarıdır (yakın taklitleri), bazılarındaysa kuyruk motif kullanılır; nihayetinde çelloda bir güçlenmeyle hareket son bulur. Bütün bunlar süreklilik taşıyan bir fügsel dokuya işlenmiştir; geniş ölçekli armonik ve tematik plan da daha geleneksel füglerde olduğundan geniş bir alana yayılır; kuartetin hareketlerinin daha geniş bir armonik yol izleyeceğini haber verir. İlk harekette modülasyon şeması Do Diyez Minör'den, Si Majör'e, Re Diyez Minör'e, Mi Majör'e, La Majör'e ve Re Majör'e geçer, sonra da ana tonik olan Do Diyez Minör'e geri döner; ses tonunda birkaç değişime rağmen hareketin sonuna kadar tonik anahtara sıkı sıkıya bağlı kalır.[66] Bu geri dönüş biraz sonat biçimli bir tekrarı andırır; viyola hareketin başından beri ilk kez ilk konuyu ana tonik olan Do Diyez Minör'de eksiksiz bir biçimde geri getirdiğinde ikinci kemanın ona dominant altında ana motifle, tam da hareketin başına yakın duyduğumuz seslerle yakın bir taklitle cevap verdiğini işittiğimizde bu his güçlenir. Hareket boyunca ana konu, özellikle de kuyruk motifi eksiltme, stretto ve taklit dahil olmak üzere çeşitli biçimlerde belirir. Özellikle bir pasaj duyusal güzelliğiyle dinleyicilerin zihnine kazınmıştır: Sadece iki kemanın kuyruk motifinin değişmiş bir görünümüyle birbirlerini cevapladıkları pasaj (*W 62).[67]Hareketin dinamiklerinin geniş çaplı örüntüsü başta, crescendo'dan vurguya örüntüleri ile açık akışkanlık bölümleri arasında salınır. Fakat son geniş bölümde, armoninin toniğe yerleşmesiyle birlikte crescendo örüntüleri daha bir sıklaşıp daha ısrarlı bir hal alır. Hareket zirve noktasına çıkarken yükselen ve alçalan yoğunluk dalgaları birinci kemanda yüksek Naturel Re'nin çelloda alçak Si Diyez'in karşısında yarattığı ses uyumsuzluğunun aşırılıklarına denk gelir (*W 63). Müzikte bu kapanış ölçülerinde Do Diyez Majör akorun gelişinden daha güçlü bir armonik karar anı

(a) Bach, Das Wohltemperierte Klavier, I. Kitap, Füg No. 4 Do Diyez Minör, başlangıç:



daha yoktur; çünkü bu akor harekette daha önce işitilmemiştir ve son hareketin sonuna kadar da bir daha işitilmeyecektir.

Ana füg konusunun aralık malzemesinin (bir majör üçlüyle ayrılmış iki yarım ton, dört notanın sıralaması çeşitli biçimlerde değişir) Bach'a kadar uzanan öncüllerden kaynaklanan geleneksel füg konusunun neredeyse aynısı olduğunu söylemek artık literatürde yaygınlık kazanmıştır. Haydn ve Mozart dahil olmak üzere başka besteciler de bu konuyu kullanmışlardır. Bütün bu örneklerde Opus 131'de olduğu gibi, iki yarım ton minörde 7-1 ve 6-5 ses ilişkisiyle belirir; Kirkendale buna "patotip" der.[68] Gelgelelim yeterince üzerinde durulmayan bir nokta vardır; o da bu hareket açısından arka plandaki asıl kişiliğin, özellikle fügsel başyapıtlar yelpazesinden ötürü *Das Wohltemperierte Klavier*'siyle tek başına Bach olduğudur. Elbette ki Beethoven'ın bu koleksiyonu (en azından birinci kitabı ve belki iki kitabı birden) çocukluğundan beri bildiğini hatırlıyoruz.[69] Bach'ın birinci kitaptaki 4 no'lu Do Diyez Minör fügünün teması ile Beethoven'ın konusu arasında belirgin bir yakınlık vardır.

Dahası da vardır. İstisnai derecede önemli bir başka füg de birinci kitabın son fügü olan 24 no'lu Si Minör fügdür. Bach bu koleksiyonu sadece bütün majör ve minör anahtarların ayakta kalabilirliğini (böylece klavyenin "iyi huylu" ve tümüyle kullanılabilir olduğunu) değil, geniş bir konular yelpazesi olduğunu, bunlarla zengin ve çeşitli füg dizilerinde neler yapabileceğini gösterecek şekilde düzenlemiştir. Kitaptaki ilk füg, Do Majör'de Ortaçağ ve Rönesans müziğinin "doğal" sekizli akorunu hatırlatan, yükselen, Do'daki normal konumundan La'ya çıkan, oradan da ilerleyip giden bir fügle açılır. Bach kitaptaki son fügde, kromatik yelpazenin on iki tonunun hepsini de içeren "modern" bir konu seçer; bu konu Si Minör tonik üçlüde akor tonlarının ilk kullanımının ardından giderek kromatikleşen içerikle ve genişleyen aralıklarla dört notalık gruplar oluşturacak biçimde şekillendirilmiştir. Konunun bileşenlerini "a," "b" ve "c" birimleri olarak adlandıracak olursak, Beethoven'ın konusuyla bu konu arasındaki yakınlıklar belirginlik kazanacaktır.

(b) Beethoven, Opus 131 Do Diyez Minör Yaylı Kuarteti, birinci hareket, başlangıç:

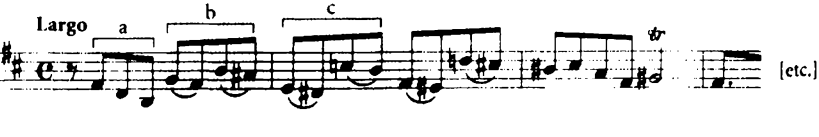


Başta "a"nın üçlü hareketinin ardından, "b" figürünün Beethoven'ın konusuyla aynı ses içeriğine sahip olduğu görülür; "c" figürü de Beethoven'ın Opus 132'nin açılışında kullandığı figürle ilgili figürü sunar; buradan Beethoven'ın *Grosse Fuge*'ün konusunda kullandığı biçime varmaya bir adım kalmıştır. Beethoven'ın bu kuartetin ilk hareketi için yazdığı, daha önce bahsettiğimiz bir pasaj da Bach'ın Si Minör fügünün bir bölümünde kaleme alınmıştır.[70]

Beethoven'ın bu fügü, dört portedeki *Das Wohltemperierte Klavier* Si Minör fügden kopyalamış olduğunu anlamak kesinlikle çok çarpıcıdır. Bu kopyanın tarihi 1817 olabilir; Bach füglerinin Beethoven'ın zihnini meşgul ettiği yıllardır; Beethoven'ın hemen hemen aynı dönemde *Hammerklavier* Sonatı'nı bestelerken aynı koleksiyonun birinci kitabındaki Si Bemol Minör fügü kopyaladığını daha önce görmüştük.[71]

Geri kalan hareketlerin her biri şu ya da bu biçimde fügün ana konusunun etkisini yansıtır; öyle ki peş peşe gelen hareketlerin her birinde ana temanın aralık içeriği füg konusunun ana motifinin yarım tonlar ve sıçrama konfigürasyonunun unsurlarını şaşmaz biçimde taşır. 2 no'lu Re Majör Allegro hareket bir önceki fügün derin dolambaçlarıyla keskin bir tezat oluşturur. Bu hareketin açılışı, alçak tellerde basılı akorlarda

Bach, Das Wohltemperierte Klavier, I. Kitap, Füg No. 24, Si Minör, başlangıç, ilk motifler "a", "b" ve "c" olarak gösterilmiş.



Bach, Das Wohltemperierte Klavier, I. Kitap, Füg No. 24, Si Minör, "m" diye belirtilmiş motif.

Ex. 7



kesin bir Re Majör'de yumuşakça şekillendirilmiş simetrik cümlelerle akar. Tema aktıkça bir aciliyet hissi, bir karmaşıklık alsa da ana hatları melodik malzemesi kadar açıktır.

Allegro'nun sessiz bitiminden ilginç kısa bir geçiş doğar (3 no'lu hareket); bu geçiş parçası önce Si Minör'ü kurar, ardından yolunu değiştirip Mi Majör'e doğru yönelir, sonra da La Majör'ün dominantı olan Mi'ye geçer. Bu küçük parça sanki Opus 59 No. 2'nin açılışını alıntılıyormuş gibi başlar; ardından kısa figürlerle (birinci hareketin açılışında olduğu gibi, birinci kemandan çelloya taklitlerle inerek) sertçe Si Minör'e alçalır. Burada tempo değişip Adagio olur; birinci keman uzun bir nağme tuttururken (Beethoven'ın kuartet yazımında bu tür kadansları görmüştük, Opus 59 No. 1'de finali hazırlayan kadans gibi) küçük pasaj kendisinden sonra gelecek lirizme zemin hazırlar.

Bunu bütün eserin ana kısmı izler; La Majör Andante varyasyon hareketi. Geniş kapsamlı olarak bakıldığında bu hareket, bir tema, altı varyasyon artı koda şeklindedir; ama bu sadece hareketin iskeletidir. Teması, La Majör'de lirik bir temadır; tema 1-7-4-3 seslerini (La-Sol Diyez-Re-Do Diyez) öne çıkaracak şekilde iki keman partisi arasında bölünmüş, böylece yarım tonlar artı sıçrama figürünü yansıtır hale gelmiştir.

Varyasyonlar, temaya içkin olasılıkları her tür yeni ışıkta gösterir; varyasyon sürecini fügsel ilk hareketin, bu La Majör melodinin bir akrabası olan ilk tema için birleştirerek yaptığının biçimsel bir muadili olarak taşıyıp götürürler. Hareketin kodası, varyasyon sürecinden ayrı-



J. S. Bach'ın Das Wohltemperierte Klavier'sinden Füg No. 24'ün, 1817'de Beethoven tarafından alınmış kopyası. Beethoven bu fügü son yaylı kuartetinin fikirsel kaynağı olarak kullanmıştı. (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viyana)

lır; temanın açılışının üstüne kurulan, önce Do Majör'de sonra yine La Majör'de peş peşe gelen kısa cümlelerle ilerler. Sonra birden Fa Majör'e geçer ve hızlanarak birinci kemanda bir patlamaya varır; bu patlama, hareketin tamamının duygusal olarak yüksek noktası olan fantastik, insanın üstüne çullanan bir kadansla, birinci kemanda yüksek 7-1'le uç perdelerde La Majör bir akora çıkar. Füg konusunda öne çıkan 7-1'i hatırlatır, ardından dört yaylı için de yüksekten sakin ve dingin kapanışa doğru aşağı kayar.[72]

Scherzo çelloda alçaktan gürleyen üçlü bir figürle patlar, ardından bir sessizlik olur; sonra ana tema bu figürü alır ve ileriye doğru götürür. İki ölçülü Scherzolara Beethoven'ın son döneminde önceki dönemlerinde olduğundan daha sık rastlanır; ilk döneminde ender rastlanan örneklerden biri zekice bir eser olan Opus 31 No. 3 Piyano Sonatı'nın 2/4'lük

Scherzo'sudur. Diğer örneklere Opus 110'da, Opus 130 Kuarteti'nde, Dokuzuncu Senfoni ve *Pastoral* Senfoni'nin Scherzolarının Triolarında rastlanır. (Bu kuartet için bir program notu yazdığında Wagner'in aklına *Pastoral* Senfoni gelmiştir.) Bu harekette seslerle yapılan deneylerin erimi Beethoven'ın önceki kuartetlerindeki en geniş kapsamlı Scherzoların bile ötesine geçmiştir; pizzicato'nun çeşitli biçimlerde kullanımında, ana temanın *sul ponticello* olarak nihai ifadesinde, icracılara köprüye yakın çalarak genizden geliyormuş gibi tuhaf bir efekt ve temanın parodisini yaratmalarını söyleyen *sul ponticello* ifadesinin kuartet yazımında ilk kez kullanılmasında bunu görebiliriz. Fakat hareket sona varmadan kısa bir süre önce ağırlığını yeniden kazanır, normal boyun eğişine geri döner; şiddetli bir crescendoyla son kadans hepsini *fortissimo* bitirir. Sonra üç olağanüstü Sol Diyez vuruşu gelip yeni bir anahtara ve harekete geçişi hazırlar.

Yeni hareket Sol Diyez Minör 3/4'lük bir Adagio'dur. Adagio ifadeyi ve hatları belirgin tematik cümlenin üç ayrı tekrarını ortaya koyar. Tematik cümle tonikte son bulan bir ağıttır; ikinci keresinde, ikinci derecenin keskin bir biçimde bemollenmesiyle (Naturel La) çalınır, böylece yarım ton hissini kadansta her belirişinde yoğunlaştırır. Bu kısa harekette ana temadan türetilip taklit olarak kullanılan kısa bir figür de vardır.[73] Eser daha da genişlemeden finale dalar.

Final bölümünün tonal, döngüsel, biçimsel ve psikolojik bir bütün olarak eserin ayaklarını yere indirmesi gerekmektedir. Bunların hepsini yapar. Önce Do Diyez Minör'ü mutlak bir şekilde geri getirir; ikincisi bu bölümün ana temasının açılıştaki füg konusuyla aralıksal bir yakınlığı vardır (*W 64). Final bölümü ana temasının sıkı bir ana motifi (bu kez ifade ve cevap olarak iki katlıdır), eserde hiçbir öncülü olmayan noktalı bir ritmi olan basamaklı bir kuyruk motifi vardır. Bundan sonra önemli bir üçüncü tema ortaya çıkar: bu da füg konusunun ana motifinin aralıklarından ve *ritminden* türetilmiştir (dört notalı sıralama artık 1-7-6-5 olarak başlar) ve tam ölçekli sekiz ölçülü bir cümle doğar (*W 65).

Daha geniş bir açıdan bakıldığında finalin biçimi, açılış temasının rondo benzeri geri dönüşleriyle (gerçi bölümün ortasına kadar ana tonikte dönmez) sonat biçimli özellikler arasında salınır. Bu rondo-sonat biçimi muğlaklığı, İkinci ve Sekizinci senfonilerin son hareketlerinin de

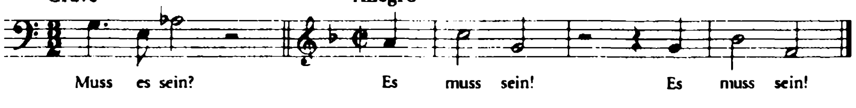
gösterdiği üzere Beethoven'ın finallerinde yeni değildir. Fakat burada ancak en soyut biçimsel hatların eyleme hâkim olacağı bir bağlamda belirir. Ben durumu daha iyi anlatan sonat biçimli yorumu yeğliyorum. Nihayetinde ana temanın bu en büyük ve güçlü geri dönüşünün tonikte, Do Diyez Minör'de yeniden belirmeye vakfedilmesi bir kaza değildir;[74] burada, sanki temayı açan birleşik ifadenin basitçe, doğrudan tekrar edilmesini mümkün kılmayacak kadar çok malzeme varmış gibi, yüksek yaylılardan gelen, kontrast oluşturan güçlü figürler altında çelloda *fortissimo* geri döner.

Son Allegro'nun telaşı, önceki üç harekette; füg, Re Majör Allegro ve Andante'de lirik bir biçimde denetim altında tutularak birikmiş enerjinin salıverilmesini sağlar. Scherzo'da her şey serbest kalır; ama ikincil bir anahtarda, zekâ ve neşeyle. Sol Diyez Minör giriş, eseri ilk hareketin düşünceli ciddiyetine geri döndürür; böylece cesaret notasını devam ettirecek yeni enerji rezervleri bulmak, eseri böylece bitirmek finale kalır. Eserin sonunda, toniğin peste olduğu üç katlı akorlarla Do Diyez Majör'e dönüş, bütün eseri ele geçirir ve görkemle onu eve döndürür; bu bitiş daha önceki kahramanlık eserlerinde rastlanan muzafferane bitişlerden değildir artık (olması da mümkün değildir); ama en yüksek biçimiyle trajediden doğan derin bir onaylama hissiyle gelen bir sondur.

Opus 135

Beethoven'ın son kuartetinin eskizlerinde, hem eserin tamamının hem de dört kısmının tamamının imzalı kopyalarında ve eserin ilk basımında –Fa Majör Opus 35– bilmecemsi bir başlık vardır; bunu her ikisinin de metni olan iki müzikal cümle içeren müzik izler.

Opus 135'in final bölümünün orijinal başlığının transkripsiyonu:





Beethoven'ın Opus 135 Kuarteti'nde final bölümünde birinci keman partisinin orijinal versiyonunun açılışı. Bestecinin dört yaylı partisine de yerleştirdiği başlıkta "Karara zorlukla ulaşıldı," der. Müziğin altınaysa "Olmak zorunda mı?", "Olmak zorunda!" sözleri yerleştirilmiştir. (Beethoven-Haus, Bonn, Bodmer Koleksiyonu)

Bu başlıkta "Karara zorlukla ulaşıldı"; "Olmak zorunda mı?", "Olmak zorunda!" denir. Doğrudan, Beethoven'ın birkaç ay önce kuartet üzerinde çalışmaya başlamadan evvel yazdığı sanılan bir kanonla (WoO 196) ilgilidir. "Es muss sein! Ja, heraus mit dem Beutel!" ("Olmak zorunda! Çıkar cüzdanını!") metni üzerine yazılmış şakacı kanonda aynı ana tema final olarak kullanılır. Holz'a göre bu hikâye Ignaz Dembscher adında, Viyana'daki evinde oda müziği toplantıları düzenleyen bir amatörle ilgilidir. Öyle görünüyor ki Dembscher Mart 1826'da Opus 130'un prömiyerine katılamamıştır; fakat eserin evinde icra edilmesini istemiştir; Thayer'in aktardığına göre "Beethoven'dan elyazmalarını almak onun için kolaydı".[75] Fakat Beethoven, Schuppanzigh'in konserine gelmediği için ona elyazmalarını vermeye yanaşmamıştır; bu yüzden de Holz Dembscher'e Schuppanzigh'e konserin abonelik ücreti olan elli florini göndermesini söylemiştir. Dembscher'in şakacı bir tavırla "Ol-

mak zorunda mı?" diye sorduğu sanılmaktadır. Holz bütün bunları Beethoven'a anlattığında, besteci oturup dört sesli kanonu yazmıştır.[76]

Fakat eskiz kanıtları başka bir tarihe işaret etmektedir. Kabul gören görüş, Beethoven'ın bu kanonu nisanda yazdığı, Opus 135'e de 1826'nın yaz sonu ve sonbaharında başladığı yönündedir. 1826 baharında Beethoven ağırlıklı olarak Opus 131'i yazmakla meşguldü; bir mektupta söylediğine göre bu eseri 12 Temmuz'da bitirdi. Eskizlerde kanonun taslaklarının ("çıkar cüzdanını" gibi metinden parçalar da dahil olmak üzere) Opus 131'in finalinin bitimini içeren yapraklarda bulunduğu görülmektedir; fiziksel kanıtlar ve elyazısı da bunların birbirine yakın tarihlerde yazıldığına işaret etmektedir.[77] Bu doğruysa kanon üzerinde nisandan sonra çalışılmış olabilir; çünkü eskiz malzemesinde kanon ile kuartet finalinin Beethoven'ın Do Diyez Minör Kuartet üzerindeki çalışmasının sonlarına doğru yazıldığı görülmektedir.[78] Bu genel tarihlendirme Sohbet Defterleri'yle de doğrulanmaktadır; defterlerde Beethoven'ın Holz'a Fa'da yeni bir kuartet planlarından bahsettiği, Holz'un "Fa Majör'de bu üçüncü olacak... Hâlâ Re Minör'de hiç yok," karşılığını verdiği satırlar vardır.[79] Yer yer kanon ile final bölümünün eskizleri o kadar sıkı bir biçimde iç içe geçmiştir ki birbirlerinden tam olarak ayrılamazlar, en azından ayrılamamışlardır.

Bütün bunların kaynağı, Beethoven'ın müziğin başına yerleştirdiği "Der schwer gefasste Entschluss" şeklindeki çarpıcı ifadeye getirilen açıklamalardır. Bu sözler akademisyenler tarafından çeşitli biçimlerde, bir şaka olarak, gündelik hayattan alınmış Almanca özlü bir deyiş olarak ya da daha ciddi bir damarda Beethoven'ın Karl'ın intihar girişimi, kendi ümitsizliği, elden ayaktan düşmüşlüğü karşısında eseri bitirmekte çektiği iddia edilen güçlüğün ifadesi olarak yorumlanmıştır.[80] "Der schwer gefasste Entschluss" ifadesinin resmi ve hukuki bir tınısı vardır; bu yüzden de Beethoven'ın ölümünden sonra bulunan belgeler arasına sakladığı, eserlerinin toplu basımıyla ilgili olarak yayıncılara saldırdığı metin tasladığında olduğu gibi ironik ve sivri dilli olmak istediğinde kaba ve saldırgan bir tavırla kullandığı hukuki tınısı olan dili hatırlatır. Resmi bir ifade olarak "Unterzeichnete den Entschluss gefasst" ("aşağıda imzası bulunan kişi karara varmıştır") ifadesi 1809'da Arşidük, Prens Lobkowitz ve Prens Kinsky'nin Beethoven'a yıllık 4000 florin ödemeye karar verdiklerinde imzaladıkları hukuki belgede kullanılmıştır.[81] Final eskizlerinde

"der gezwungene Entschluss" ("zorla alınan karar") ve "der harte Entschluss" ("zorla kazanılan karar") gibi alternatif ifadeler de bulunduğundan Beethoven'ın tıpkı Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde bariton solistin o özlü "O Freunde"yle giriş yapmasının doğru biçimini bulmaya çalışırken yaptığı gibi, olağan tavrıyla, başka olasılıkları da denediğini görebiliriz.[82] Her halükârda başlığın nihai versiyonu, peşinden gelen, bas, Grave tempolu, 3/2'lik, metinli iki müzikal cümleyle doğrudan ilişkilidir. Bu cümleler "Muss es sein?" sorusu üzerine üç notalı bir figürle, ona cevaben Allegro 2/2'lik, soprano, iki kez tekrarlanan "Es muss sein!"dan oluşur. Bu iki cümle finalin ana bölümlerinin açılışını doğrudan haber verir.

Beethoven'ın efsanevi mizah duygusu, eserlerinde bol bol temsil edilmiş olsa da başlıktaki yazı tümüyle bir şaka olarak görülebilecek olsa da burada görünenden fazlası vardır. Beethoven'ın son dönem kuartetlerinden özel bir başlığı olanlar arasında Opus 132'nin "Heilinger Dankgesang"ı ("Kutsal Şükran Şarkısı") ve Opus 130'un "Cavatina"sı yer alır; fakat bunlar, bu hareketlerin genelde bilinen şarkı türlerinin dua ve arya olarak özel biçimleri olması itibarıyla farklıdır. *Missa solemnis*'in *Dona nobis pacem* bölümünün üzerindeki ifade, "İç ve dış barış için dua" sözleri, kişisel bir ifade olarak Opus 135'in başlığına daha yakındır. Bu sözler de derinden kişiseldir; Beethoven'ın burada da doğru çözümü buluncaya dek söyleyiş üzerinde büyük emek harcadığını biliyoruz.[83] Önceki yıllara ait bir örnek de Opus 18 No. 6'nın son hareketinin başlığının *La Malinconia* olmasıdır; bir kuartet finalinin başlığı olduğu için dikkat çekici bir örnektir.

Bu örneğe dayanarak bu yazıyı hareketin içeriğine ve anlamlarına dair kişisel bir ifade olarak ciddiye almamız gerekir. Bu anlamlardan biri ifadenin "önsöz" niteliğindeki işlevinden doğar; yazıdaki ifadeler, hareketin diyalektik olarak bu soru ve cevapla gelen iki müzikal unsura ya da aynı unsurun iki biçimine dayanacağını gösterir. Soru alçalır ve yükselir. Cevap, sorunun hem müzikal hem sözel olarak neredeyse tersine çevrilmiş halidir; yükselir ve sonra da alçalır. Cevap iki kere gelir; bunun sebebi cevabın daha duygusal kılınmak istenmesi, ama aynı zamanda ikinci cümlenin motifi tam bir adım aşağı indirmesidir. Soru (açılışın imzasını attığı üzere) Fa Minör'dür, cevap Fa Majör. Aralarındaki kutupsallık minörün ardından majörün, şüphenin ardından kendinden eminliğin, belirsizliğin ardından iki katlı duygusal bir kararlılık jestinin

gelmesinde yatar. Konuşan bir kişi değildir; Kerman'ın dediği gibi konuşan kuartettir.[84]

Bu yazının anlamı nedir? Bilmiyoruz, neyin sorulduğunu ve cevaplandığını özel olarak bilmemiz de amaçlanmamış. Temel bir şeyin söz konusu olduğu hissinden kaçınamayız; ama bunu sözlerle ya da kavramlarla tarif de edemeyiz. Mesele bu olabilir. Dokuzuncu Senfoni'de çello-bas resitatiflerinde, son dönem eserlerde çeşitli noktalarda karşımıza çıktığı gibi Beethoven enstrümantal müziği konuşma sınırına getirmiş; öteden beri resitatiflerinde, neredeyse şarkı söyleyen başka enstrümantal hareketlerinde ve eserlerinde yaptığı gibi enstrümanların "neredeyse konuşması"nı sağlamıştır; fakat bu bilmecemsi yazıyla hayati önemdeki iki müzikal figürün anlam potansiyelini çok daha yüksek bir zirveye taşımış; bunu da bu figürlerin önsözvari versiyonlarını metin parçalarının düzenlemeleri olarak kullanmakla başarmıştır.

Yazıyla ilgili şifre çözücü birçok fikir ileri sürülmüştür. Bunlardan biri bu yazının Beethoven'ın hayatta bir anlam bulma mücadelesinden kendisinin anladığı şeyi ifade ettiği, Beethoven'a göre bu anlamın sanatta bulunduğu yönündedir. Opus 127'nin düzeltilmesiyle ilgili mektubunda Beethoven Prens Galitzin'e şu satırları yazmıştır:

> En yüce amacımın sanatımın en soylu ve en kültürlü insanlar tarafından hoş karşılanması olduğunu söylediğimde bana inanın. Sanattaki doğaüstü unsurdan hayatın dünyevi ve insani yönlerine doğru maalesef fazlasıyla hoyratça sürükleniyoruz. Fakat bizimle ilgili olan tam da onlar değil mi?[85]

Yazı, 1811-18 Tagebuch'unda bulunan özdeyişlerle de pekâlâ ilgili olabilir; Beethoven yalıtılmışlığından ve psişik ıstırabından kaçıp bu defterde stoacı teslimiyeti ifade eden kelimelere, düstur niteliğinde sözlere sığınmıştı. Bu yüzden "Sessiz olmayı öğren, ah dostum" ya da "Sadece sanatınla yaşa, çünkü duyuların sınırlı; yine de senin için tek varoluş bu" diyordu. Bir yerde de "Sabır – Teslimiyet – Teslimiyet. Böylece en derin ıstıraptan kâr ediyor, kendimizi değerli kılıyoruz ki Tanrı hatalarımızı affetsin".[86] "Olmak zorunda mı?", "Olmak zorunda!" sorusu ve cevabı bitmiş bir eserdeki bir Tagebuch deyişi gibidir. Holz'un von Lenz'e söylediklerini de unutmamalıyız: Holz Beethoven'a üç Galitzin kuartetinden kendisinin en beğendiğinin Opus 130 olduğunu söylediğinde

Beethoven "Hepsinin yeri ayrı! Sanat bizden yerimizde saymamamızı ister!" cevabını vermiştir; Holz bunu aktarırken "Bu şekilde, emperyal bir üslupla konuşurdu," diye eklemiştir. Beethoven'ın "Olmak zorunda mı?" sorusunu kendisine ve belki de başkalarına sorup cevapladığını, bir açıklama beklemediğini ve bir açıklama da yapmadığını düşünmek çok da uçuk değildir.

Eserin biçimsel planı yorumlara fırsat yaratmıştır; birçok yorum Opus 135'in bir geri savrulma, klasik modellere ve besteleme tekniklerine geri çekilme olduğu görüşünde birleşmiştir. Bu yargının temeli esasen dış unsurlarda, Beethoven'ın bu eserde daha küçük bir besteleme ölçeğine geri dönmesinde, geleneksel dört hareketli modeli yeniden kurmasında, ilk ve son hareketlerde sonat biçimli usulleri belirgin bir biçimde yenilemesinde yatar. Kerman bu kuarteti "önceki dönemlerdeki bir üslubun nostaljik, ele geçmez spiritüel "parodileri," Haydn ile Mozart'ın sanatsal dünyasının uyandırılması" olarak tanımlar; Ratner "bu eserin büyük bir bölümünde, dinleyiciye önceki bir üslubu, on sekizinci yüzyıl *galant*'ını hatırlatan şeyler" duyar.[87] Fakat bu tür yorumlar kuartetin üzerine büründüğü nezaket maskesinin ardına bakmayı; Beethoven'ın son dönem kuartet üslubunun şaşmaz özelliklerini, bu üslup içinde yeni bir yöne doğru giden şeylerin büyük bölümünü açığa çıkarmayı başaramaz.[88] Beethoven'ın kahramanca ya da trajik bir eseri daha ılımlı ve duygusal bir eserle dengelemek istediğinde, genellikle rahatça Fa Majör'e döndüğünü de dikkate alabiliriz; "Waldstein"dan sonra Opus 54'ün, Beşinci Senfoni'den sonra Altıncı Senfoni'nin, Yedinci Senfoni'nin ardından Sekizinci'nin gelmesini düşünelim.

İlk hareketin açılış cümlesi, daha önceki dönemlerden gelmesi mümkün olmayan incelikleri ortaya serer (*W 66). Viyoladaki ilginç özlü figüre yakından baktığımızda birkaç özellik belirir. Bunların en belirgini Fa Majör'de başlıca iki alt figürle tonik dışı açılıştır. Alt figürlerden biri Sol'den Si Bemol'e tırmanan küçük üç notalı figürdür (birinci kemanda birden yankılanır); diğeri ise hemen birincinin ardından gelen uzatmalı Fa-Sol-Mi figürüdür.

Dahası da vardır: Viyoladaki cümlenin ilk notaları Sol'den Si Bemol'e tırmanıp Fa'ya inerken kanonun ve finalin "Es muss sein" figürünün hatlarını verir; "Es muss sein" figürünün Sol'den başlayan ikinci ifadesinin tam anlamıyla aynısıdır. Mükemmel dört notalık aralıklara "Es

muss sein" figüründe öne çıkmalarının yanı sıra hareketin her yerinde rastlanır. Hem viyolada hem çelloda işitilen, Fa Majör ve Fa Minör'ü karıştıran ikinci figür, son kuartetlere hâkim olan, Opus 132, Opus 131 ve *Grosse Fuge*'ün açılışlarından bildiğimiz aynı ana tema tipinin (iki yarım ton ve bir sıçrama) sıkıştırılmış bir biçimidir.

İlk hareketin gelişimi, tuhaf anlarla doludur; sanki önceden işitilen cümleler zaman duygusunu altüst ederek zihinde sonradan bir araya getirilmiş gibi, sıralamaları ve konumları ilginç yer değişimlerine maruz kalan, süreklilikten yoksun, kısa, özlü cümlelerin kullanılması soru işaretleri doğurmuştur. Bu hareketin birkaç zaman düzeni kullandığı; bunu, "çizgisel" olayların yanı sıra "çizgisel olmayan" olayları da saat zamanını "jest zamanı"ndan ayırarak eserin içine yerleştirerek "çok sesli" olarak gerçekleştirdiği yönünde bir görüş ileri sürülmüştür. Hareketin açılmasından kısa süre sonra gelen güçlü kadans buna örnek gösterilmiştir; bir final kadansının etkisini yaratan ama öyle bir işlevi olmayan; tekrarın başlangıcında ve hareketin sonunda tekrar karşımıza çıkan bir kadanstır bu.[89] Sırf bu kadansların aynı olması değildir söz konusu olan; aslında mesele hareketin "üç kere bitmesi" ve "bu anların jest zamanında, deneyimlenen zamanda tam olarak aynı anı ifade ediyormuş gibi göründükleri kadar birbirlerine atıfta bulunuyor ya da tekrarlıyor görünmemeleridir".[90] Kuartetin ilk hareketinin cümle unsurlarının ve temalarının mantığını ve sürekliliğini korurken bu tür yorumları destekleme becerisi, barındırdığı inceliklerin boyutuna dair bir fikir verebilir. Hareketin diğer son kuartetlerden aşina olunan usulleri paylaşıyor olduğu, kontrpuansal yapıyı kullanmasında belirir. Böylece gelişme bölümü açılış figürü üzerine kurulmuş bir fügatoyla ve (ilk olarak üç kadansın ilkinden hemen sonra beliren) ilginç bir sıçrama ve adım temasıyla başlar; bunlar füg benzeri bir biçimde birleşerek bu bölümü armonik yollarda ilerleten, kontrast oluşturan diğer süreçlere yol açar.

Scherzo Beethoven'ın iğneleyici mizah duygusunun başka bir örneğidir; bu kez birinci cümledeki ritmik yer değiştirmeyle devasa bir ölçekte salınmıştır bu mizah duygusu (*W 67). Senkoplama ve yer değiştirme uzaktan, önceki dönemlere ait Fa Majör bir Scherzo'yu, Opus 24 Keman Sonatı'nın Fa Majör Scherzo'sunu hatırlatır. O eserde keman bu Scherzo'da olduğuna benzer bir biçimde piyanoyla ısrarlı bir tempo uyumsuzluğu içindeydi; burada da Trio bütün parçaları düzenlilik içinde

bir araya getirerek gerilimi boşaltır, ama ardından Scherzo parçaları yeniden birbirinden ayırır. Scherzo'nun armonik genişlemesi ona tam bir geç Beethoven damgası vurur: hareketin geniş kapsamlı armonik planı, Fa Majör, Sol Majör ve La Majör'deki büyük kısımlarıyla birinci kemanın ilk cümlesinde öne çıkan Fa'dan Sol'e, oradan La'ya yükselen melodik hareketi geniş bir düzlemde yansıtır. Hareketin tamamının karşı konulamaz momentumunun ötesinde, bazı tuhaf unsurlara takıntılı bir titizlik göstermesi (örneğin Mi Bemol'ün Scherzo'nun ikinci kısmını başlatan vurgusuz tempolarda tekrarlanması, aynı figürün elliden fazla ölçü sonrasında Trio'nun sonunda tekrarlanması) bu Scherzo'nun son döneme ait Scherzoların diğerlerinden çok daha fazla sürpriz olarak parlayıveren iç karmaşıklıklarla dolu olduğu hissini verir. Bu sürprizlerin en büyüğü kuşkusuz hareketin sonudur. Tonik akorun vurgusuz tempolarla (daha önce beliren bilmecemsi Mi Bemollerin ritmiyle) tekrarlandığı son bölüm, dinamiklerin peş peşe gelmesiyle, *forte*'den bir *diminuendo*'yla *piano*'ya, sonra *piu piano*'ya, sonra *pianissimo*'ya sonra birden nefesinizi kesen bir *forte* ilk vuruşa geçerek sönüp gider (*W 68). Geriye dönüp baktığımızda, bir hareketin bu biçimde, dinamiklerin "basamaklandırılıp" giderek yumuşatılmasıyla bitirilmesinin, Beethoven'ın son kuartetlerinden birkaçının (Opus 132'nin "Heilinger Dankgesang"ı, Opus 130'un Cavatina'sı, Opus 131'in Adagio ilk hareketi) yavaş hareketini bitirirken kullandığı bir yöntem olduğunu hatırlarız.[91]

Beethoven zekâ ve parlaklığı hislerin derinliğiyle mayalamak için yavaş hareketi, Lento assai, cantante e tranquillo'yu ("Hayli yavaş, şarkı söyleyerek ve sakince") getirir. Re Bemol Majör bu hareket düşünce yoğunluğunu kısa bir süre zarfına sıkıştırmasıyla diğer hareketlere denktir; sıkıştırma bu kez güzel bir melodi ve Beethoven'ın değerli bulduğu eski varyasyon usullerine yayılan, her biri ilerledikçe harekete yeni bir duygusal anlam katmanı ekleyen varyasyonlarla gerçekleştirilmiştir. Açılış "perdesi" her tempoda bir enstrüman ekleyerek Re Bemol Majör bir tonik akor kurarak bize Opus 127 varyasyon yavaş hareketinin açılışını hatırlatır; ayrıca Beethovenvari bir yavaş hareket gibi merkezli ve "yatışmış" bu Re Bemol Majör Lento'nun bir zamanlar Opus 131'in sakin bitimi olarak düşünüldüğünü de hatırlayabiliriz. Do Diyez Minör olduğu belirtilen No. 2 "Piu lento" varyasyon başka son kuartetleri çağrıştırır; Opus 130'un Cavatina'sındaki "bastırılmış" bölümü hatırlatır. Üçüncü

varyasyonda çello ile birinci keman arasındaki kanonik taklit hareketi çağrışım yoluyla Opus 131'in ilk hareketin en derin bazı anlarına bağlar; bu final bölümünde yeniden karşımıza çıkacak bir bağdır.

Nihayet "zorlukla varılan karar" bizi final bölümüne getirir (*W 69). Aynı ana motifin iki versiyonu olarak soru ile cevap arasındaki kontrast bu hareketin, Beethoven'ın diyalektikteki son macerasının özünü oluşturur. Grave, soruda ısrar eder; onu hep pes perdede sunar, Fa Minör'de yükselen adımlarla dört kez ısrarla tekrarlar; ilk başta üst yaylılar Fa Minör'de, sonra Si Bemol Minör'de basamaklı figürlerle yumuşakça buna karşılık verir; ama sonra malzemeleri azalıp hareketin sonuna kadar tekrarladıkları üç notalı *forte* bir figüre dönüşür. Bu figür, Grave'nin son üç ölçüsünden alt ve üst yaylılar arasındaki diyalogu yumuşatıyormuş gibi görünmektedir; son üç ölçüde "soru" ortadan kaybolur, geride sadece figür kalır; bunun üst yaylılar Re Bemol notasına ulaştığında gerçekleşmesi önemlidir; çünkü Re Bemol-Do final bölümünün önemli unsurları arasında olacaktır. Sonra da hareketin Allegro ana kısmının Fa Majör'ünde, Fa Majör ölçek içeriğine bir Mi Bemol sıkıştırmayı başaran yükselen bir peste "cevap" patlar.

"Es muss sein" cümlesinin devamı, Beethovenvari söylemde en başta göründüğünden daha önemli olduğu anlaşılan pasajlardan biridir. Allegro'nun bu ikinci cümlesinin alçalan dört nota ve yükselen üç nota biçiminde olduğuna; bunun onu hem yavaş hareketin ana temasına hem "Es muss sein"ın anahatlarına bağladığına dikkat çekilmiştir. Ne var ki bu figürün Opus 131'in ilk hareketinde, ana temanın hareket boyunca kullanılan kuyruğunu hatırlattığına dikkat çekilmemiştir. Bu figürü, Opus 131'de hem eksiltilmiş haliyle hem yüksek perdede şakıyan iki keman arasındaki kanondaki haliyle görürüz. Duygusal ve estetik içerik farklı olsa da Opus 135'in finali bu yapısal modele büyük bir uygunluk göstermektedir. Figür hareketin çeşitli bölümlerinde, kendi kendisiyle birleşerek bir kanon oluşturur; ama kanonik cevaplar farklı ses düzeylerindedir. Böyle bir an tekrar bölümünün, La Majör kısmın artık çellonun baş ses olarak tekrarlandığı Re Majör kısmında ortaya çıkar. Bu figürün önemiyle ilgili olarak Opus 131'i hatırlattığı söylenebilir; ama buna karşılık Opus 131'in *Das Wohltemperierte Klavier*'nin birinci kitabındaki Si Minör fügle uzak erimli bir bağlantısı olduğunu da görmüştük. Bu eserlerde bir "Bach alıntısı" yapıldığını söylemek istemiyorum;

gerçi Bachvari çokseslilik ruhu Beethoven'ın ellerinde Opus 131'in fügato hareketinde somut bir şekil bulmuştur. Fakat burada belirdiğinde, sanki aynı Bachvari öncül üslubu ve ruhu Bach'tan fazlasıyla uzak olan bir bestede diriltilmiş gibidir. Asıl mesele, aynı figürün her iki üslupta da yaşayabilmesi olabilir.

Bu final bölümünün dramatik karakteri ve yapısıyla ilgili olarak daha başka şunlar söylenebilir: Grave basit bir tekrar olarak değil (tıpkı ilk hareketin tekrarının açılışı yoğunlaştırması ve ağırlaştırmasında olduğu gibi) ilk halinin daha yoğunlaşmış biçimiyle geri döner. Grave'nin dönüşünde üst partideki yaylılar aşağıdaki soruyla kısmen uyumsuz olarak tekrarlanan nota armonileri kükrer. Artık hissettiğimiz büyümenin bir başka işareti de "cevabın" ("Es muss sein") Allegro'yu beklememesi, Grave'de ilk kez ortaya çıkmasıdır; böylece soru ve cevap peş peşe eklenir; üstünlük için yarışıyor gibi görünmektedirler. Buradan da Allegro tekrar bir kere daha yükselir; ama dünyada her şeyin yolunda olduğunu söyleyen bir ruh soluyan dominant pedal üzerine alt parti yaylılar tekrarın armonisini bozarlar. Aynı olumlama hareketin sonunda da gelir; "Es muss sein!" son söz olur; önce *pianissimo* iki kere tekrarlanır, sonra önceki bütün soruları bastıran *fortissimo* bir jest halini alır.

Son Düşünceler

Beethoven Ekim 1826'da Gneixendorf'ta Opus 135'i bitirmesinin ardından geriye kalan kısacık ömrünün bir ayını Opus 130'un "küçük" finalini bestelemeye ayırdı, sonra da kuartet yazmayı kesti. Son aylarda çabalarını, birkaç yıl önce Diabelli'nin verdiği sipariş üzerine Do Majör bir yaylı kenteti yazmaya yoğunlaştırmış; hiç gerçekleştiremediği onuncu bir senfoni için eskizler karalamaya başlamıştı.[92] Schindler, Beethoven'ın ölümünden on iki gün öncesine kadar beşliyi yazmakla uğraştığını iddia eder, ama ona inanmamızı gerektirecek bir dayanağımız yok. Her halükârda geri kalan beşli parçaları ilk hareketin yavaş girişini tamamlamak için birkaç çabada bulunulduğunu gösterir; fakat bunu gelişmiş bir düşünce olarak görmemizi sağlayacak bir eklemleme söz konusu değildir. Yine de önemli olan nokta Beethoven'ın başka türlere dönmekle Opus 135'i son kuarteti olarak bırakmış olmasıdır. Onun

da eseri böyle gördüğü düşünülebilir; birkaç yıl daha yaşamış olsaydı kuartet yazımına geri dönmeyeceğinden emin olmamız mümkün değilse bile, Beethoven'ın Opus 135'i tamamladığı (ardından Opus 130'un finalini yazdığı) dönemde aslında bu kuarteti bu halkanın, yani Galitzin üçlemesi ile Opus 131 ve Opus 135'ten oluşan halkanın son eseri olarak belirlemiş olması hükmünü sürdürmektedir.

Son iki kuarteti, Do Diyez Minör ve bu Fa Majör kuarteti birbirini tamamlayan bir çift olarak görecek olursak Beethoven'ın o zamana dek ulaştığı en yüksek trajedi ve en incelikli komediyi cisimleştirdiklerini söyleyebiliriz. Bu eserler Beethovenvari ikilik içinde söylenmiş son sözlerdir. Opus 131'in trajik bir eser olduğuna dair pek fazla açıklamaya gerek yoktur; Wagner'in devrinden bizim devrimize eleştirel literatürde bu eserin uzun zamandır Beethoven'ın son dönem eserlerinin en içedönüğü, en arayış peşinde olanı, ayrıca içerik ve biçim bakımından son kuartetlerin en yenilikçisi, en bütünlüklüsü olarak anlaşıldığı görülmektedir. Eserin tamamı, ama kesinlikle ilk ve son hareketleri Beethoven'ın, karanlık duyguların dünyasındaki diğer keşifleriyle (*Eroica*'nın Cenaze Marşı, "Appassionata", "Beşinci Senfoni", Opus 95 Fa Minör Kuartet, Florestan'ın "Zindan" sahnesi, Dokuzuncu Senfoni'nin ilk hareketi) birlikte, insan ruhunun amansız bir dünyayla karşılaştığında, mücadeleyle, ama nihayetinde sabır ve teslimiyetle kader ve ölümlülüğe ayak uydurması üzerine söylediği son sözdür.

Opus 135'in Opus 131'in karşıt kutbu olduğu yönünde bir fikir birliği mevcuttur; bu eser gün ışığına adım atan, ciddi sorular yönelten, ama bunları tümüyle farklı biçimlerde, doğrudan, insancıl bir biçimde, Kundera'nın deyişiyle "varolmanın dayanılmaz hafifliğiyle" soran bir eserdir. "Olmak zorunda" olup olmadığına dair bilmecemsi sorusuyla eser fıkra ile mesel, gündelik mizah ile zorunluluk alegorisi arasında bir yerde durur. Dört hareketinde dört ayrı duygu belirir: ilkinde şaşırtan ve memnun eden zekâ, yer değişiklikleri, uyuşmazlıklar; Scherzo'da alaya almanın sınırına gelip dayanan manik komik enerji; yavaş harekette lirik düşünüm; finalde karanlık ve ışığın, derinden sorgulamanın ve ardından bu sorgulamanın neşeli, parlak bir karara dönüşmesinin diyalektiği vardır. Büyük edebi sanatçılar, en başta da çok sevdiği Shakespeare için olduğu gibi Beethoven'a göre de komedi trajediden aşağı kalan bir biçim değil, onun gerçek eşi, her şeyde insani olanın kutlanmasıdır.

Bibliyografya

Kısaltmalar

AMZ	*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1798-1848
Albrecht	Albrecht, Theodore, (yay. haz.) *Letters to Beethoven and Other Correspondence,* üç cilt, Lincoln, Nebraska, 1996.
Anderson	Beethoven, Ludwig van. *The Letters of Beethoven*, çeviren ve yayına hazırlayan Emily Anderson, üç cilt, Londra, 1961.
BF	*Beethoven Forum*, Lincoln, Nebraska, 1992-
BJ	*Beethoven Jahrbuch,* on cilt, Bonn, 1953/54 -1978/81.
Briefwechsel	Beethoven, Ludwig van. *Briefwechsel: Gesamtausgabe.* Yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg, yedi cilt, Münih, 1996-98.
BS	Tyson, Alan (yayına hazırlayan), *Beethoven Studies*, New York (birinci cilt), 1973; Londra (cilt 2), 1977; Cambridge (cilt 3), 1982.
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*, 1948-
JTW	Johnson, Douglas, Alan Tyson ve Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley, 1985.
Kinsky-Halm	Kinsky, Georg ve Hans Halm, *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner samtlichen vollendeten Kompositionen,* Münih, 1955.
Konversationshefte	Beethoven, Ludwig van. Konversationshefte, yayına hazırlayan Karl-Heinz Köhler, Grita Herre, Dagmar Beck ve Günter Brosche, on bir cilt, Leipzig, 1968-2001.
Lockwood, Studies	Lockwood, Lewis, *Beethoven: Studies in the Creative Process,* Cambridge, Massachusetts, 1992.
NG2	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ikinci basım. Yayına hazırlayan Stanley Sadie, 29 cilt, Londra, 2001. Online basım şurada bulunabilir: www.grovemusic.com
N II	Nottebohm, Gustav, *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsatze,* 1887.
TDR	Thayer, Alexander Wheelock, *Ludwig van Beethovens Leben*, yayına hazırlayan Hermann Deiters'in gözden geçirilmiş versiyonundan (1901) Hugo Riemann, Leipzig, 1917.
Wegeler-Ries	Wegeler, Franz ve Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven,* Coblenz, 1838.
WoO	Werk ohne Opuszahl (opus numarasız eser), Kinsky-Halm'da listelendiği biçimiyle (yukarıya bkz.)

Not: Yukarıda ve aşağıda verilen listelerde sadece bu kitapta belirtilen kaynaklar yer alır. Beethoven hakkındaki muazzam akademik ve eleştirel literatür aşağıdaki bibliyografyalarda kapsanmıştır:

Kastner, Emerich, *Bibliotheca Beethoveniana*, ikinci basım, gözden geçiren Theodor Frimmel, Leipzig, 1925, 1778-1924 yıllarını kapsar.

"Beethoven-Literatur", *Neues Beethoven Jahrbuch* 1-9 (1924-39), 1924-38 yıllarını kapsar.
"Beethoven-Schriftum", *Beethoven-Jahrbuch* 1-10 (1953/54 – 1978/81), 1939-75 yıllarını kapsar.
Beethoven Bibliography Database (www.sjsu.edu/depts/beethoven/database/database.html). San Jose Eyalet Üniversitesi Ira F. Brilliant Beethoven Araştırmaları Merkezi tarafından derlenip tutulmaktadır. Beethoven tarafından ve onun hakkında yayınlanmış ve bazı yayınlanmamış malzemelerin eksik olarak dizinlenmiş bir bibliyografyasını içeren bilgisayar destekli bir veritabanı olup hem birincil hem ikincil kaynakları kapsar.

Belirtilen Eserler

Adorno, Theodor W. Beethoven, *The Philosophy of Music: Fragments and Text,* yayına hazırlayan Rolf Tiedemann, çeviren Edmund Jephcott, Stanford, California, 1998.
Ahn, Suhnne, "Genre, Style and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1997.
Albrecht, Theodore, "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's *Christ on the Mount of Olives*, Opus 85, and Wielhorsky Sketchbook," *Journal of Musicological Research* 11 (1991): 263-84.
Aris, Reinhold, *A History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815,* Londra, 1936; yeniden basım 1965.
Arnold, Ben, *Music and War: A Research and Information Guide,* New York, 1993.
Bankl, Hans ve Hans Jesserer, *Die Krankenheiten Ludwig van Beethovens: Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden,* Viyana, 1987.
Bahr, Ehrhard ve Saine, Thomas P., *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989*, New York, 1992.
Barth, George, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca, New York, 1992.
Becker, Alfred, *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten*, Bonn, 1969.
Beethoven, Ludwig van, Autograph *Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, 39-162 arası (The Kafka Sketchbook)*, yayına hazırlayan Joseph Kerman, iki cilt, Londra, 1980.
Beethoven, Ludwig van, *Konversationshefte*, yayına hazırlayan Georg Schünemann, birinci cilt, Şubat 1818 - Mart 1820, Berlin, 1941.
Beethoven, Ludwig van, *New Beethoven Letters*, yayına hazırlayan Donald MacArdle ve Ludwig Misch, Norman, Oklahoma, 1957.
Beethoven, Ludwig van, *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin*, yayma hazırlayan Karl Lothar Mikulicz, Leipzig, 1927.
Beethoven, Ludwig van, *A Sketchbook from the Summer of 1800*, yayına hazırlayan Richard Kramer, iki cilt, Bonn, 1996.
Beethoven, Ludwig van, *Studien im Generalbass, Contrapunct und in der Compositions-Lehre*, yayına hazırlayan Ignaz Seyfried, Viyana, 1832.
Beethoven, Ludwig van, *Symphony No. 5 in C Minor*, yayına hazırlayan Elliot Forbes, New York, 1971.
Beethoven, Ludwig van, *Werke*, yayına hazırlayan Joseph Schmidt-Jörg başkanlığında Beethoven-Archiv Bonn, Münih, 1961-.
Bekker, Paul, *Beethoven*, ikinci basım, Berlin, 1912.
Berger, Arthur, Aaron Copland için vefat yazısı, *The Boston Globe*, 4 Aralık 1994, 65.
Berger, Carol, "Beethoven and the Aesthetic State," *BF* 7 (1999): 17-44.
Berlioz, Hector, *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies*, çeviren Edwin Evans, Urbana, Illinois, 2000.

Biamonti, Giovanni, *Catalogo eronologico e tematico delle opere di Beethoven, comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati*, Torino, 1968.
Biba, Otto, "Concert Life in Beethoven's Vienna, 1780-1810," *Beethoven: Performers and Critics: The International Beethoven Congress, Detroit, 1977* içinde, yayına hazırlayan Robert Winter ve Bruce Carr, 77-93, Detroit, 1980.
Biba, Otto, "Schubert's Position in Viennese Musical Life," *19th Century Music* 3 (1979): 106-13.
Biba, Otto, "Zu Beethovens Streichquartett Opus 95," *Münchener Beethoven Studien* içinde, yayına hazırlayan Johannes Fischer, 39-45, Münih, 1992.
Blume, Friedrich, *Classic and Romantic Music*, New York, 1970.
Boettcher, Hans, *Beethoven als Liederkomponist*, Augsburg, 1928.
Bonds, Mark Even, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge, Massachusetts, 1996.
Borthwick, E. Kerr, "Beethoven and Plutarch," *Music and Letters* 79 (1998): 268-72.
Bory, Robert, *Ludwig van Beethoven: His Life and His Work in Pictures*, çeviren Winifred Glass ve Hans Rosenwald, Zürih, 1960.
Brandenburg, Sieghard, "The Autograph of Beethoven's String Quartet in A Minor, Opus 132," *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven* içinde, yayına hazırlayan Christoph Wolff, 278-301, Cambridge, Massachusetts, 1980.
Brandenburg, Sieghard, "Die Beethovenhandschriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph," *Zu Beethoven* 3 (1988): 141-66.
Brandenburg, Sieghard, "Beethovens Streichquartette Opus 18," *Beethoven und Böhmen*, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg ve Martella Gutierrez-Denhoff, 259-310, Bonn, 1998.
Brandenburg, Sieghard, "Bemerkungen zu Beethovens Opus 96," *BJ* 9 (1973-77): 11-26.
Brandenburg, Sieghard, "The First Version of Beethoven's G Major String Quartet, Opus 18 No. 2," *Music and Letters* 58 (1977): 127-52.
Brandenburg, Sieghard, "Johanna van Beethoven's Embezzlement," *Haydn, Mozart, Beethoven: Studies in Music of the Classical Period: Essays in Honor of Alan Tyson*, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg, 237-51, Oxford, 1998.
Brandenburg, Sieghard, "Die kürfürstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestande im 18. Jahrhundert," *BJ* 8 (1971/72): 7-48.
Brandenburg, Sieghard, "Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony," *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes* içinde, yayına hazırlayan Lewis Lockwood ve Phyllis Benjamin, 146-98, Cambridge, Massachusetts, 1984.
Brandenburg, Sieghard, "Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-Dur Opus 127," *BJ* 10 (1978/81): 221-76.
Braubach, Max, *Maria Theresias jüngster Sohn, Max Franz, Letzter Kurfürst von Köln und Fürsthischof von Münster*, Viyana, 1961. İlk olarak *Max Franz von Österreich* (Münster, 1925).
Braubach, Max (yayına hazırlayan), *Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*, Bonn, 1970.
Breuning, Gerhard von, *Memories of Beethoven: From the House of the Black-Robed Spaniards*, yayına hazırlayan Maynard Solomon, çeviren Henry Mins ve Maynard Solomon, Cambridge, 1992. Breuning'in *Aus dem Schwarzspanierhause* çevirisi (Viyana, 1874).
Brook, Barry S. "The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 6 (1975): 9-28.
Brown, A. Peter, *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington, 1986.
Broyles, Michael, *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*, New York, 1987.
Brunswick, Mark, "Beethoven's Tribute to Mozart in Fidelio," *The Musical Quarterly* 36 (1945): 29-32.

Bücken, Ernst, *Anton Reicha: Sein Leben und seine Kompositionen*, Münih, 1912.
Bumpass, Laura Kathryn, "Beethoven's Last Quartet," iki cilt, doktora tezi, Illinois Üniversitesi, 1982.
Burney, Charles, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period,* dört cilt, Londra, 1776-89.
Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton, New Jersey, 1995.
Busch-Weise, Dagmar, "Beethovens Jugendtagebuch," *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 68-88.
Cahn, Peter, "Aspekte der Schlussgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken," *Archiv für Müsikwissenschaft* (1982): 9-28.
Canisius, Claus, *Beethoven, "Sehnsucht und Unruhe in der Musik": Aspekte zu Leben und Werk*, Münih, 1992.
Celeda, Jaroslav ve Oldrich Pulkert, "Beethoven's 'Unsterbliche Geliebte'," *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas* içinde, yayına hazırlayan Oldrich Pulkert ve Hans-Werner Küthen, 383-408, Prag, 2000.
Charlton, David, "Revolutionary Hymn," *NG2* 15, 776-78.
Churgin, Bathia, "Beethoven and Mozart's Requim: A New Connection," *Journal of Musicology* 5 (1987): 457-77.
Cole, Malcolm, "Tecniques of Surprise in the Sonata Rondos of Beethoven," *Studia Musicologica Academiae Scientarium Hungaricae* 12 (1970): 232-62.
Comini, Alessandra, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, New York, 1987.
Cone, Edward T., "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," *BS*, 2:84-105.
Cone, Edward T., "Beethoven's Orpheus --- or Jander's," *19th Century Music* 8 (1985): 283-86. Cooper, Barry, *Beethoven*, Oxford, 2000.
Cone, Edward T., *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music*, Londra, 1991.
Cone, Edward T., "Beethoven's Tenth Symphony," *Journal of the Royal Musical Association* 117 (1992): 324 - 29.
Cone, Edward T., *Review of G. Altman, Beethoven: A Man of His Word, Beethoven Journal* 11/2 (1996): 18-24.
Cone, Edward T., *Review of The Beethoven Quartet Companion, Music and Letters* 76 (1995): 445-47.
Cooper, Martin, *Beethoven: The Last Decade, 1817-27*, gözden geçirilmiş basım, Oxford, 1985.
Coren, Daniel, "Structural Relations between Opus 28 and Opus 36," *BS*, 2: 66-83.
Czerny, Carl, *Über den richtigen Vortrag der samtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, yayına hazırlayan Paul Badura-skoda, Viyana, 1963.
Dahlhaus, Carl, *Beethoven: Approaches to His Music,* çeviren Mary Whittall, Oxford, 1991.
Dahlhaus, Carl, "Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie," *Schweizerische Musikzeitung* 110 (1970): 205-9.
Dahlhaus, Carl, "La Malinconia," *Ludwig van Beethoven* içinde, yayına hazırlayan Ludwig Finscher, 200-11, Darmstadt, 1983.
Dawson, P. M. S., *The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics*, Oxford, 1980.
Dean, Winton, "Beethoven and Opera," *Beethoven Reader* içinde, yayına hazırlayan Denis Arnold ve Nigel Fortune, 331-86, New York, 1971.
De Lerma, Dominique Rene, "Beethoven as a Black Composer," *Black Music Research Newsletter* 8/1 (1985): 3-5.
Dennis, David B., *Beethoven in German Politics, 1870-1989,* New Haven, Connecticut, 1996.
DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, 1995.

Deutsch, Otto Erich, *Schubert: A Documentary Biography*, çeviren Eric Blom, Londra, 1946.
Deutsch Otto Erich, yayına hazırlayan, *Schubert: Memoirs by His Friends*, çeviren Rosamond Ley ve John Nowell, Londra, 1958.
Dies, Albert Christoph, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Viyana, 1810.
Dill, Marshall, *Germany: A Modern History*, gözden geçirilmiş basım, Ann Arbor, Michigan, 1970.
Drabkin, William, "The Agnus Dei of Beethoven's *Missa solemnis:* The Growth of Its Form," *Beethoven's Compositional Process* içinde, yayına hazırlayan William Kinderman, 131-59, Lincoln, Nebraska, 1991.
Drabkin, William, *Beethoven: Missa solemnis*, Cambridge, 1991.
Drabkin, William, "The Introduction to Beethoven's 'Kreutzer' Sonata: A Historical Perspective," *Beethoven's Violin Sonatas* içinde, yayma hazırlayan Lewis Lockwood ve Mark Kroll, yakında çıkacak.
Drabkin, William, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Westport, Connecticut, 2000.
Drabkin, William, "The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor, Opus 111," doktora tezi, Princeton Üniversitesi, 1977.
Duport, Jean Louis, *Essai sur le doigte du violoncelle*, Paris, yaklaşık 1813.
Ealy, George T., "Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception," *19th Century Music* 17 (1994): 262-73.
Edelmann, Bernd, "Die poetische Idee des Adagio von Beethovens Quartet Opus 18 Nr. 1," *Festschrift Rudolph Bockholdt zum 60. Geburtstag*, yayına hazırlayan Norbert Dubowy ve Sören Meyer-Eller, 247-67, Pfaffenhofen, 1992.
Einstein, Alfred, *Mozart: His Character, His Work, çeviren Arthur Mendel ve Nathan Broder*, New York, 1945.
Englander, Richard, "Paer's 'Leonora' und Beethoven's 'Fidelio'," *Neues Beethoven-Jahrbuch* 4 (1930): 118-32.
Fecker, Adolf, *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont: Eine Abhandlung über die Skizzen*, Hamburg, 1978.
Fillion, Michelle, "Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace," *BF* 7 (1999): 1-16.
Fink, Gonthier-Louis, "The French Revolution as Reflected in German Literature and Political Journals from 1789 to 1800," *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989* içinde, yayma hazırlayan Erhard Bahr ve Thomas P. Saine, 11-32, New York, 1992.
Finscher, Ludwig, "Zur Interpretation des langsamen Satzes aus Beethovens Klaviersonate Opus 10 Nr. 3," *International Musicological Society, Report of the Eleventh Congress, Copenhagen, 1972,* yayma hazırlayan Henrik Glahn, Soren Sorensen ve Peter Ryom, 1:82-85, Kopenhag, 1974.
Fischer, Kurt von, "Eroica-Variationen Opus 35 und Eroica Finale," *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949): 282-86.
Fiske, Roger, *Beethoven's Missa solemnis*, New York, 1979.
Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, 1893.
Flesch, Carl, *Kunst des Violinspels*, Berlin, 1923.
Floros, Constantin, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik: Sujet-Studien,* Wilhelmshaven, 1978.
Forchert, Arno, "Die Darstellung von Melancholie in Beethovens Opus 18 Nr. 6," *Ludwig van Beethoven* içinde, yayına hazırlayan Ludwig Finscher, 212-39, Darmstadt, 1983.
Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, standart basım, dördüncü cilt, Londra, 1953.
Frimmel, Theodor von, *Ludwig van Beethoven*, dördüncü basım, Berlin, 1912.
Frimmel, Theodor van, *Beethoven-Handbuch,* iki cilt, Leipzig, 1926.

Frimmel, Theodor van, "Beethoven's Spaziergang nach Wiener-Neustadt," *Beethoven-Forschung, Lose Blatter*, 9 (1923): 2-12.

Frohlich, Martha, *Beethoven's "Appassionata" Sonata*, Oxford, 1991.

Gal, Hans, "Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven," *Studien zur Musikwissenschaft 5* (1916): 58-115.

Galliver, David, "Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), Successor of Sedaine," *Studies in Music* (Nedlands, Avustralya) 13 (1973): 16-33.

Galliver, David, "Leonore, ou L'Amour Conjugale: A Celebrated Offspring of the French Revolution," *Music and the French Revolution* içinde, yayına hazırlayan Malcolm Boyd, 157-68, Cambridge, 1992.

Gardiner, William, *Music and Friends; or, Pleasant Recollections of a Dilettante,* üç cilt, Londra, 1838-53.

Gardiner, William, *The Music of Nature*, Londra, 1832.

Gedo, Mary Matthews, "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician," *Psychoanalytic Perspectives on Art*, yayına hazırlayan Mary Matthews Gedo, 1: 75-106.

Gooch, G. P., *Germany and the French Revolution*, Londra, 1920.

Grant, Brian, yayına hazırlayan, *The Quiet Ear: Deafness in Literature*, Londra, 1987.

Greene, David B., *Temporal Processes in Beethoven's Music,* New York, 1982.

Greenfield, Donald, "Sketch Studies for Three Movements of Beethoven's String Quartets Opus 18, Nos. 1 and 2," doktora tezi, Princeton Üniversitesi, 1982.

Griesinger, Georg August, *Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius,* çeviren Vernon Gotwals, Madison, Wisconsin, 1963, Griesinger'in *Biographische Notizen über Joseph Haydn* adlı kitabının çevirisi, (Leipzig, 1810).

Gruber, Gernot, *Mozart and Posterity*, çeviren R. S. Furness, Londra, 1991.

Gülke, Peter, "Triumph der neuen Tonkunst": *Mozarts spate Sinfonien und ihr Umfold,* Kassel, 1998.

Hansen, Joseph, yayına hazırlayan, *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution, 1780-1801*, dört cilt, Bonn, 1931-38.

Haydn, Joseph, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen,* yayına hazırlayan Denes Bartha, Kassel, 1965.

Heartz, Daniel, "Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart," *Papers of the Royal Musical Association 100* (1973-74): 175-84.

Helm, Theodor, *Beethovens Streichquartette*, Leipzig, 1885.

Herder, Johann Gottfried von, *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, kısaltan ve yayına hazırlayan Frank Manuel, Chicago, 1968, Herder'in *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91).

Hertzmann, Erich, C. B. Oldham, Daniel Heartz ve Alfred Mann (yayına hazırlayanlar), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart, Neue Ausgabe samtlicher Werke* içinde, Wolfgang Amadeus Mozart'ın, cilt X/30/I, Kassel, 1965.

Hess, Willy, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen,* Zürih, 1953.

Heuberger, Richard, *Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, ikinci basım, yayına hazırlayan Kurt Hofmann, Tutzing, 1971.

Hinton, Stephen, "Not Which Tones: The Crux of Beethoven's Ninth," *19th Century Music* 22 (1998): 61-77.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Revolution, 1789-1848,* New York, 1962.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Schriften zur Musik,* yayına hazırlayan Friedrich Schnapp, Münih, 1963.

Hoven, Louis von, *Ein Brief von Beethovens Grossneffen Louis von Hoven an seine Schwester Marie Weidinger in Wien aus dem Jahre 1875*, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg, Bonn, 1984.

Howard, Martha Walling, *The Influence of Plutarch in the Major European Literatures of the Eighteenth Century,* Chapel Hill, N.C., 1970.
Hoyle, Fred, *The Black Cloud,* Londra, 1957.
Howe, Mark A. de Wolfe, *The Boston Symphonie Orchestra*, Boston, 1931.
Indy, Vincent d', "Beethoven," *Cobbett's Cyclopaedia of Chamber Music,* Oxford, 1929.
Jander, Owen, " 'Let Your Deafness No Longer be a Secret - Even in Art': Self-Portraiture and the Third Movement of the C Minor Symphony," *BF* 8 (2000).
Jander, Owen, "Beethoven's 'Orpheus in Hades': The Andante con moto of the Fourth Piano Concerto," *19th Century Music* 8 (1985): 195-212.
Jander, Owen, "Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto," *19th Century Music* 19 (1995): 31-49.
Jander, Owen, "The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene by the Brook'," *The Musical Quarterly* 77 (1993): 508-59.
Johnson, Douglas, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischhof Miscellany," Berlin Autograph 28,* iki cilt, Ann Arbor, Michigan, 1978. Kısmen aynı başlıkla yayınlanmış hali: Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
Johnson, Douglas, "1794-95: Decisive Years in Beethoven's Early Development," *BS* 3:2-14.
Johnson, Paul, *The Birth of the Modern: World Society, 1815-30*, New York, 1991.
Kagan, Susan, *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil and Friend: His Life and Music,* Stuyvesant, New York, 1988.
Kallick, Jenny, "A Study of the Advanced Sketches and Full Score Autograph for the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony," doktora tezi, Yale Üniversitesi, 1987.
Kaznelson, Siegmund, *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte*, Zürih, 1954.
Kerman, Joseph, "An die ferne Geliebte," *BS*, 1: 123 - 57.
Kerman, Joseph, "Beethoven's Minority," *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson* içinde, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg, 151-74, Oxford, 1998.
Kerman, Joseph, *Concerto Conversations*, Cambridge, Massachusetts, 1999.
Kerman, Joseph, *The Beethoven Quartets*, New York, 1967.
Kerman, Joseph (yayına hazırlayan), *Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, karşılaştırın 39-162 ("Kafka" Eskiz Defteri),* iki cilt, Londra, 1970.
Kerman, Joseph ve Alan Tyson, "Beethoven," *NG2* içinde, Scott Burnham tarafından güçlendirilmiş hali.
Kerst, Friedrich (yayına hazırlayan), *Die Erinnerungen an Beethoven,* iki cilt, Stuttgart, 1913.
Kinderman, William, *Beethoven,* Berkeley, California, 1995.
Kinderman, William, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, 1987.
Kirkendale, Warren, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music,* ikinci basım, çeviren Margaret Bent ve yazar, Durham, N. C., 1979.
Kirkendale, Warren, "The 'Great Fugue' Opus 133: Beethoven's 'Art of Fugue'," *Acta Musicologica* 35 (1963): 14-24.
Kirkendale, Warren, "New Roads to Old Ideas in Beethoven's 'Missa solemnis'," *The Creative World of Beethoven* içinde, yayına hazırlayan Paul Henry Lang, 163-199, New York, 1971.
Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-tematisches Verzeichnis samtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts,* üçüncü basım, yayma hazırlayan Alfred Einstein, Leipzig, 1937.
Kohn, Hans, *The Mind of Germany: The Education of a Nation,* New York, 1960.
Kramer, Jonathan, "Multiple and Non-linear Time in Beethoven's Opus 135," *Perspectives of New Music* 11 (1973): 122-145.
Kramer, Richard, "Beethoven and Carl-Heinrich Graun," *BS* 1: 18-44.
Kramer, Richard, *A Beethoven Sketchbook from the Summer of 1800,* Bonn, 1999.

Kramer, Richard, "Between Cavatina and Ouverture," *BF* 1 (1992): 165-90.

Kramer, Richard, "Counterpoint and Syntax: On a Difficult Passage in the First Movement of Beethoven's String Quartet in C Minor, Opus 18, No. 4," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik; Symposion Bonn 1984*, yayma hazırlayan Sieghard Brandenburg ve Helmut Loos, 111-24, Münih, 1987.

Kramer, Richard, "Notes to Beethoven's Education," *JAMS* 28 (1975): 72-101.

Kramer, Richard, "'Das Organische der Fuge': On the Autograph of Beethoven's String Quartet in F Major, Opus 59, No. 1," *The String Quartets of Haydn, Mozart, Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*, yayına hazırlayan Christoph Wolff, 223-65, Cambridge, Massachusetts, 1980.

Kramer, Richard, "In Search of Palestrina: Beethoven in the Archives," *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg, 283-300, Oxford, 1998.

Kramer, Richard, "An Unfinished Concertante by Beethoven," *BS*, 2:33-36.

Kropfinger, Klaus, "Beethoven, MGG: Personenteil 2, sütunlar 667-915.

Kropfinger, Klaus, "Das gespaltene Werk: Beethovens Streichquartett Opus 130/133," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik*, yayma hazırlayan Sieghard Brandenburg ve Helmut Loos, 296-335, Münih, 1987.

Kropfinger, Klaus, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven*, çeviren Peter Palmer, Cambridge, 1991.

Kross, Siegfried, "Improvisation und Konzertform bei Beethoven," *Beethoven-Kolloquim 1977: Dokumentation und Aufführungspraxis*, yayına hazırlayan Rudolf Klein, 132-39, Kassel, 1978.

Künze, Stefan (yayına hazırlayan), *Ludwig van Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit: Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber, 1987.

Küthen, Hans-Werner, "Neue Aspekte zur Entstehung von Wellingtons Sieg," *BJ* 8 (1971-2): 73-92.

Landon, H. C. Robbins, *Haydn: Chronicle and Works*, beş cilt, Bloomington, Indiana, 1976-80.

Lang, Paul Henry (yayına hazırlayan), *The Creative World of Beethoven*, New York, 1971.

Langsam, Walter, *Francis the Good: The Education of an Emperor*, New York, 1949.

Larkin, Edward, "Beethoven's Medical History," *Beethoven: The Last Decade, 1817-27*, Martin Cooper, Londra, 1970, gözden geçirilmiş basım 1985.

Lee, Simon, *David*, Londra, 1999.

Lefevbre, Georges, *The French Revolution*, çeviren Elizabeth Moss Evanson, iki cilt, New York, 1962-64.

Lefevbre, Georges, *Napoléon, from 18 Brumaire to Tilsit, 1799-1807*, birinci cilt, çeviren Henry F. Stockhold, New York, 1969.

Le Huray, Peter ve James Day (yayına hazırlayanlar), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, 1981.

Lenz, Wilhelm von, *Beethoven: Eine Kuntstudie*, beş cilt, Cassel, 1855-60.

Lenz, Wilhelm von, *Beethoven et ses trois styles*, iki cilt, St. Petersburg, 1852-53.

Leppmann, Wolfgang, *Rilke: A Life*, yazarla birlikte çeviren Russell M. Stockman, New York, 1984.

Leux, Irmgard, *Christian Gottlobb Neefe (1748-1798)*, Leipzig, 1925.

Levy, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony*, New York, 1995.

Levy, Janet M., *Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, Philadelphia, 1982.

Leyda, Jay ve Sergei Bertensson, yayına hazırlayanlar, *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, New York, 1947.

Libin, Lawrence, "The Instruments," *Eighteenth Century Keyboard Music,* yayına hazırlayan Robert L. Marshall, 1-32, New York, 1994.

Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983.

Licht, Fred, *Goya: The Origins of Modern Temper in Art,* New York, 1979.

Lochhead, Judy, "The Temporal in Beethoven's Opus 135: When are Ends Beginnings?," *Theory Only* 4/7 (1979): 3-30.

Locke, Ralph, "Paris: Centre of Intellectual Ferment," *The Early Romantic Era: Between Revolutions, 1789 and 1848,* yayına hazırlayan Alexander Ringer, 32-83, Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1991.

Lockwood, Lewis, "The Autograph of the First Movement of the Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69," Lockwood, *Studies*, 17-94.

Lockwood, Lewis, "Beethoven before 1800: The Mozart Legacy," *BF* 3 (1994): 39-53.

Lockwood, Lewis, "Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism," *Beethoven and His World*, yayına hazırlayan Scott Burnham ve Michael P. Steinberg, 27-47, Princeton, New Jersey, 2000.

Lockwood, Lewis, "Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique," *Beethoven Kolloquium 1977: Dokumentation und Aufführungspraxis,* yayına hazırlayan Rudolf Klein, 174-82, Kassel 1978.

Lockwood, Lewis, "Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas Opus 102 (1815)," *Journal of Musicology* 16 (1998): 301-22.

Lockwood, Lewis, "Beethoven's First Symphony: A Farewell to the Eighteenth Century," *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson,* yayına hazırlayan Lewis Lockwood ve Edward Roesner, 235-46, Philadelphia, 1990.

Lockwood, Lewis, "Beethoven's 'Kakadu' Variations, Opus 121a: A Study in Paradox," *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner,* yayma hazırlayan Bruce Brubaker ve Jane Gottlieb, 95-108, Stuyvesant, New York, 2000.

Lockwood, Lewis, "Beethoven's Opus 69 Revisited," Beethoven'ın Viyolonsel Müziği Üzerine Uluslararası Konferans'ta sunulan bildiri (Bonn, 1998), konferans tutanaklarıyla birlikte yayınlanacaktır.

Lockwood, Lewis, "On Beethoven's Sketches and Autographs," Lockwood, *Studies* içinde, 4-16. İlk olarak 1970'te "Some Problems of Definition and Interpretation" başlığıyla basılmıştır.

Lockwood, Lewis, "The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music," Lockwood, *Studies* içinde, 181-97.

Lockwood, Lewis, "A Problem of Form: The 'Scherzo' of Beethoven's String Quartet in F Major, Opus 59, No. 1," *BF* 2 (1993): 85-96. Ayrıca bakınız Jonathan Del Mar'ın bu makale ve benim cevabım üzerine yorumları, *BF* 8 (2001): 165-72.

Lockwood, Lewis, "Process vs. Limits: A View of the Quartet in F Major, Opus 59, No. 1," Lockwood, *Studies* içinde, 198-208.

Lockwood, Lewis, "Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from Opus 22 to Opus 28," *Israel Studies in Musicology* 6 (1996): 1-16.

Lockwood, Lewis, *Review of Beethoven, Maynard Solomon, 19th Century Music* 3 (1979): 76-82.

Lodes, Birgit, *Das Gloria in Beethovens Missa solemnis*, Tutzing, 1997.

Longyear, Rey M., "Beethoven and Romantic Irony," *The Creative World of Beethoven,* yayına hazırlayan Paul Henry Lang, 145-62, New York, 1971.

Loos, Helmut, "Beethoven in Prag 1796 und 1798," *Beethoven und Böhmen*, yayına hazırlayan Sieghard Brandenhurg ve Martella Gutierrez-Denhoff, 63-90, Bonn, 1998.

Lühning, Helga, " 'Fidelio' in Prag," *Beethoven und Böhmen* içinde, yayına hazırlayan Sieghard Brandenburg ve Martella Gutierrez-Denhoff, 349-91, Bonn, 1998.

Lühning, Helga, "Gattungen des Liedes," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik,* yayına hazırlayan S. Branderburg ve H. Loos, 191-204, Münih, 1987.

Lühning, Helga, "Vom Mythos der Ur-Leonore," *Von der Leonore zum Fidelio: Vortrage und Referate des Bonner Symposions 1997*, yayma hazırlayan Helga Lühning ve Wolfram Steinbeck, 41-64, Frankfurt, 2000.

Lühning, Helga ve Wolfram Steinbeck (yayına hazırlayanlar), *Von der Leonore zum Fidelio: Vortrage und Referate des Bonner Symposions 1997*, Frankfurt, 2000.

Lvov, Nikolai Aleksandrovich ve Ivan Prach (yayına hazırlayanlar), *A Collection of Russian Folk Songs*, yayına hazırlayanlar Malcolm Hamrick Brown ve Margarita Mazo, Ann Arbor, Michigan, 1987.

Macdonald, Hugh, "Fantasy and Order in Beethoven's Phantasie Opus 77," *Modern Musical Scholarship*, yayına hazırlayan Edward Olleson, 141-50, Stocksfield, İngiltere, 1980.

Mann, Thomas, *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, as Told by a Friend*, çeviren H. T. Lowe-Porter, New York, 1969.

Marek, George R., *Beethoven: Biography of a Genius*, New York, 1969.

Marshall, Robert L., "Bach and Mozart's Artistic Maturity," *Bach Perspectives* 3 (1998): 47-79.

Marshall, Robert L., *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians and the World, Drawn from the Letters of Wolfgand Amadeus Mozart and Other Early Accounts*, New York, 1991.

Marshall, Robert L. (yayına hazırlayan), *Eighteenth Century Keyboard Music*, New York, 1994.

Marston, Nicholas, *Beethoven's Piano Sonata in E. Op. 109*, Oxford, 1995.

Martin, Russell, *Beethoven's Hair*, New York, 2000.

Marx, Adolph Bernhard, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Leipzig, 1859.

May, Jurgen, "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky," *BF* 3 (1994): 29-38.

Mayr, Josef Karl, *Wien im Zeitalter Napoléons: Staatsfinanzen, Lebenserhaltnisse, Beamte, und Militar*, Viyana, 1940.

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, 1991.

McGrann, Jeremiah, "Beethoven's Mass in C, Opus 86: Genesis and Compositional Background," doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1991.

Mellers, Wilfrid, *Beethoven and the Voice of God*, Londra, 1983.

Melville, Derek, "Beethoven's Pianos," *The Beethoven Reader*, yayına hazırlayan Denis Arnold ve Nigel Fortune, 41-67, New York, 1971.

Mies, Paul, *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*, çeviren Doris L. Mackinnon, New York, 1974.

Mies, Paul, "Beethoven-Collin-Shakespeare: Zur Coriolan-Ouverture," *BJ* 6 (1965): 260-68.

Mies, Paul, "Quasi una fantasia," *Colloquium Amicorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70, Geburtstag*, yayına hazırlayan Siegfried Kross ve Hans Schmidt, 239-49, Bonn, 1967.

Mongrodien, Jean, *French Music form the Enlightenment to Romanticism: 1789-1830*, çeviren Sylvian Fremaux, Portland, 1986.

Morrow, Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuvasant, New York, 1989.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *The Letters of Mozart and His Family*, yayına hazırlayan ve çeviren Emily Anderson, ikinci basım üç cilt, 1985.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*, yayma hazırlayan ve çeviren Robert Spaethling, New York, 2000.

Müller von Asow, Hedwig, *Beethoven, Heilingerstadter Testament: Faksimile*, Viyana, 1969.

Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics*, New Haven, Connecticut, 1986.

Newbould, Brian, *Schubert: The Music and The Man*, Berkeley, 1997.

Newman, William S., *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, New York, 1988.

Nohl, Ludwig, *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart, 1877.

Nottebohm, Gustav, *Beethoveniana: Aufsatze und Mittheilungen*, Leipzig, 1872.
Nottebohm, Gustav, *Beethovens Studien*, Leipzig, 1873.
Nottebohm, Gustav, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, in Auszügen dargestellt*, Leipzig, 1880.
Nottebohm, Gustav, *Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt*, Leipzig, 1865.
Ong, Seow-Chin Peter, "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-Flat Major, Op. 97 ('Archduke')," doktora tezi, California Üniversitesi, Berkeley, 1995.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, *Pope Marcellus Mass*, yayına hazırlayan Lewis Lockwood, New York, 1975.
Palisca, Claude V., "French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March," *Music and Context: Essays for John M. Ward*, yayına hazırlayan Anne Dhu McLucas, 198-209, Cambridge, Massachusetts, 1985.
Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Connecticut, 1995.
Piercy, Marge, "A Writer's Notebook," *The New York Times*, 20 Aralık 1999, kısım B, 1-2.
Plantinga, Leon, *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*, New York, 1999.
Platen, Emil, "Ein Notierungsproblem in Beethovens spaten Streichquarteten," *BJ* 8 (1971/72): 147-56.
Preslaff, Hilary Tann, "The Investigation," *Perspectives of New Music* 20 (1981-82): 526-59.
Pulkert, Oldrich, "Beethoven's 'Immortal Beloved'," *The Beethoven Journal* 15/1 (2000): 2-18.
Ratner, Leonard G., *Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, 1995.
Ratz, Erwin, *Die Originalfassung des Streichquartettes Opus 130 von Beethoven*, Viyana, 1957.
Reicha, Antoine, "Notes sur Antonie-Joseph Reicha," Ms. Bibliotheque Nationale'de, Paris, [1824].
Reinhöl, Fritz von, "Neues zu Beethoven's Lehrjahr bei Haydn," *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935): 36-47.
Reynolds, Christopher, "From Berlioz's Fugitives to Godard's Terrorists: Artistic Responses to Beethoven's Last Quartets," *BF* 8 (2000): 147-63.
Rich, Adrienne, "The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as Sexual Message," *Diving into the Wreck*, 43, New York, 1962.
Ries, Ferdinand, *Briefe und Dokumente*, yayına hazırlayan Cecil Hill, Bonn, 1982.
Riethmüller, Albrecht, Carl Dahlhaus ve Alexander L. Ringer (yayma hazırlayanlar), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, iki cilt, Laaber, 1994.
Riezler, Walter, *Beethoven*, çeviren G. D. H. Pidcock, Londra, 1938.
Ringer, Alexander L., "Beethoven and the London Pianoforte School," *The Musical Quarterly* 56 (1970): 742-58.
Roberts, Warren, Jacques-Louis David, *Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Chapel Hill, N. C., 1989.
Rolland, Romain, *Goethe and Beethoven*, çeviren G. A. Pfister ve E. S. Kemp, New York, 1931.
Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, genişletilmiş basım, New York, 1977.
Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, 1995.
Rosenfeld, Paul, "Beethoven," *The New Republic*, 12 Mayıs 1917; yeniden basım Discoveries of A Music Critic'te, 67-72, New York, 1936.
Rumph, Stephen Charles, "Beethoven after Napoléon: Political Romanticism in the Late Works," doktora tezi, California Üniversitesi, Berkeley, 1997.
Saffle, Michael ve Jeffrey R. Saffle, "Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries," *Acta Musicologica* 65 (1993): 77-101.

Saine, Thomas, *Black Bread, White Bread: German Intellectuals and the French Revolution,* Columbia, S. C., 1988.
Saloman, Ora Frishberg, *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight: The Birth of American Music Criticism,* Boston, 1995.
Sams, Eric ve Graham Johnson, "The Romantic Lied," *NG2.*
Sandberger, Adolf, *Ausgewahlte Aufsatze zus Musikgeschichte,* iki cilt, Münih, 1924.
Schafer, Heinrich, *Bernhard Romberg, Sein Leben und Wirken: Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncells,* Lübben, Almanya, 1931.
Schafer, Hollace Ann, "'A Wisely Ordered 'Phantasie': Joseph Haydn's Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music," doktora tezi, Brandeis Üniversitesi, 1987.
Schama, Simon, *Citizens: A Chronicle of the French Revolution,* New York, 1989.
Schenker, Heinrich, "Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargesellt," *Das Meisterwerk in der Musik,* 3: 25-101, Münih, 1930. İngilizce çevirisi, *The Masterwork in Music: a Yearbook,* yayma hazırlayan William Drabkin, çeviren Ian Bent, üçüncü cilt (Cambridge, 1994-97).
Schenker, Heinrich, *Beethovens Neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung, auch des Vortages und der Literatur,* Viyana, 1912 (yeniden basım 1969).
Schiedermair, Ludwig, *Der Junge Beethoven,* Leipzig, 1925.
Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters,* çeviren Reginald Schnell, New York, 1954.
Schindler, Anton, *Beethoven as I Knew Him: A Biography,* yayına hazırlayan Donald W. MacArdle, çeviren Constance S. Jolly, Chapel Hill, New Columbia, 1966.
Schleuning, Peter, "Beethoven in alter Deutung: Der 'neue Weg' mit der Sinfonia Eroica," *Archiv für Müsikwissenschaft* 44 (1987): 165 - 94.
Schlosser, Johann Aloys, *Ludwig van Beethoven: Eine Biographie,* Prag, 1828.
Schmalfeldt, Janet, "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata," *BF* 4 (1995): 37-72.
Schmidt, Hans, "Verzeichnis der Skizzen Beethovens," *BJ* 6 (1965/68): 7-128.
Schmidt-Görg, Joseph, "Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht," *Musik, Edition, Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle,* yayına hazırlayan Martin Bente, 423-26, Münih, 1980.
Schmidt-Görg, Joseph, "Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey," *BJ* 6 (1965-68): 129-204.
Schmidt-Görg, Joseph ve Hans Schmidt (yayına hazırlayanlar), *Ludwig van Beethoven,* Hamburg, 1974.
Schmitz, Arnold, *Das Romantische Beethovenbild,* Berlin, 1927.
Schnaus, Peter, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung,* Münih, 1977.
Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony,* çeviren R. E. Carter, New York, 1978.
Schom, Alan, *Napoléon Bonaparte,* New York, 1997.
Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation,* iki cilt, çeviren E.F.J. Payne, New York, 1966.
Schulze, Hans-Joachim ve Christoph Wolff, *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Reportorium der Werke Johann Sebastian Bachs,* yedi cilt, Leipzig, 1986-.
Schumann, Robert, *On Music and Musicians,* yayına hazırlayan Konrad Wolff, çeviren Paul Rosenfeld, New York, 1946.
Seyfried, Ignaz von, *Beethovens Studien,* ikinci basım, Leipzig, 1853.
Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller: Drama, Thought, and Politics, Cambridge,* 1991.
Sipe, Thomas, *Beethoven, Eroica Symphony,* Cambridge, 1998.

Sisman, Elaine R., "C.P.E. Bach, Beethoven, and the Labyrinth of Melancholy," yayınlanmamış çalışma.
Skowroneck, Tilman, "The Key Instruments of the Young Beethoven," *Beethoven and His World*, yayına hazırlayan Scott Burnham ve Michael P. Steinberg, 151-192, Princeton, New Jersey, 2000.
Smolle, Kurt, *Wohnstatten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod*, Bonn, 1970.
Smyth, David H., "Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion," doktora tezi, Austin Texas Üniversitesi, 1985.
Solie, Ruth, "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteenth Century Criticism," *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, yayına hazırlayan Eugene Narmour ve Ruth A. Solie, 1-42, Stuyvesant, New York, 1988.
Solomon, Maynard, *Beethoven*, ikinci basım, New York, 1998.
Solomon, Maynard, "Beethoven, Freemasonry, and the Tagebuch," *BF* 8 (2001): 101-46.
Soloman, Maynard, "The Creative Periods of Beethoven," *Beethoven Essays*, 116-25, Cambridge, Massachusetts, 1988.
Solomon, Maynard, "Economic Circumstances of the Beethoven Household in Bonn," *JAMS* 50 (1997): 331-51.
Solomon, Maynard, *Mozart: A Life*, New York, 1995.
Solomon, Maynard, "Recherche de Josephine Deym," *Beethoven Essays*, 157-65, Cambridge, Massachusetts, 1988.
Solomon, Maynard, "The Quest for Faith," *Beethoven Essays*, 216-32.
Solomon, Maynard, yayına hazırlayan, "Beethoven's Tagebuch of 1812-18," *BS*, 3:193-288; ayrıca Solomon'un *Beethoven Essays*, 233-95, Cambridge, Massachusetts, 1988.
Sonneck, Oscar G., *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, New York, 1926.
Spurgeon, Caroline F. E., *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, New York, 1935.
Stadlen, Peter, "Schindler und die Konversationschefte," *Oesterreichische Musikzeitung* 34 (1979): 2-18.
Stadlen, Peter, "Schindler's Beethoven Forgeries," *The Musical Times* 118 (1977): 549-52.
Stadlen, Peter, "Zu Schindlers Falschungen in Beethovens Konversationshefte," *Oesterreichische Musikzeitung* 32 (1977): 246-52.
Staehelin, Martin, "Another Approach to Beethoven's Last String Quartet Oeuvre: The Unfinished String Quintet of 1826/27," *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven*, yayına hazırlayan Christoph Wolff, 302-28, Cambridge, Massachusetts, 1980.
Stael, Germaine de, *De l'Allemagne*, üç cilt, Londra 1813.
Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor, 1983.
Stowell, Robin, *Beethoven, Violin Concerto*, Cambridge, 1998.
Stowell, Robin (yayına hazırlayan), *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge, 1999.
Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Kunste*, Leipzig, 1792.
Swinburne, Henry, *The Courts of Europe at the Close of the Last Century, yayına hazırlayan Charles White*, iki cilt, Londra, 1841.
Taruskin, Richard, "Resisting the Ninth," *19th Century Music* 12 (1989): 241 - 56.
Tellenbach, Marie-Elisabeth, *Beethoven und seine "Unsterbliche Geliebte" Josephine Brünswick: Ihr Schicksal und der Einfluss auf Beethovens Werk*, Zürih, 1983.
Thürheim, Lulu, *Mein Leben: Erinnerungen aus Oesterreichs grosser welt*, Alman geleneği, 4, Münih, 1913-14.
Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*, New York, 1993.

Tovey, Donald Francis, *Beethoven*, Oxford, 1945.

Tovey, Donald Francis, "Beethoven," *Encyclopedia Britannica,* 11. basım, 647 ve devamı, Cambridge, 1910.

Tovey, Donald Francis, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar to Bar Analysis,* Londra, 1931.

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, 6 cilt, Londra, 1935-39.

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music,* Londra, 1944.

Treitler, Leo, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts, 1989.

Tusa, Michael, "Beethoven's 'C-Minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice," *BF* 2 (1993): 1-28.

Tusa, Michael, "Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *BF* 7 (1999): 113-37.

Tusa, Michael, "The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'," *JAMS* 46 (1993): 175-220.

Tyson, Alan, *The Authentic English Editions of Beethoven*, Londra, 1963.

Tyson, Alan, "The Authors of the Opus 104 String Quintet," *BS*, 1: 158-73.

Tyson, Alan, "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter," *BS*, 1: 1-17.

Tyson, Alan, "Beethoven's Heroic Phase," *The Musical Times* 110 (1969): 139-41.

Tyson, Alan, "Das Leonoreskizzenbuch (Mendelssohn 15): Probleme der Rekonstruktion und Chronologie," *BJ* 9 (1997): 469-500.

Tyson, Alan, *Mozart Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts, 1987.

Tyson, Alan, "The Problem of Beethoven's 'First' Leonore Overture," *JAMS* 28 (1975): 292-334.

Tyson, Alan, "The Razumovsky Quartets: Some Aspects of the Sources," *BS*, 3: 107-40.

Tyson, Alan, *Review of Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Manuscript 29801, ff. 39-162 (The Kafka Sketchbook),* Ludwig van Beethoven tarafından, yayma hazırlayan Joseph Kerman, *The Musical Times 111* (1970): 1194-98.

Tyson, Alan, "Steps to Publication - and Beyond," *The Beethoven Reader,* yayma hazırlayan Denis Arnold ve Nigel Fortune, 459-89, New York, 1971.

Uhde, Jürgen, *Beethovens Klaviermusik,* ikinci basım, üç cilt, Stuttgart, 1980.

Unger, Max, *Beethovens Handschrift*, Bonn, 1926.

Van den Toorn, Pieter C., *Music, Politics and the Academy*, Berkeley, 1995.

Volkmann, Hans, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden: Unbekannte Strecken seines Lebens,* Dresden, 1942.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich ve Ludwig Tieck, *Outpourings of an Art-Loving Friar*, çeviren Edward Mornin, New York, 1975.

Wagner, Richard, "Beethoven," *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, altıncı basım, 9: 61-126, Leipzig, 1911. İlk olarak 1840'ta basılmıştır. İngilizce çevirisi Wagner'in *Prose Works* içinde, çeviren William Ashton Ellis, 6: 57-126, Londra, 1893-99, yeniden basım 1966.

Wagner, Richard, "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven," *Gesammelte Schriften und Dichtungen* içinde, altıncı basım 90-113, Leipzig, 1907.

Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge, 1998.

Waldvogel, Nicolas, " 'Symphonic Unity' and the Organization of Individual Movements in Beethoven's *Missa solemnis,*" lisans tezi, Harvard Üniversitesi, 1988.

Wallace, Robin, *Beethoven's Critics*, Cambridge, 1986.

Wangermann, Ernst, *From Joseph II to the Jacobin Trials: Government Policy and Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution*, Londra, 1969.

Webster, James, "The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the context of Periodizations in General," *BF* 3 (1994): 1-28.

Webster, James, "The Falling-Out Between Haydn and Beethoven: The Evidence of the Sources," *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes,* yayına hazırlayan Lewis Lockwood ve Phyllis Benjamin, 3-45, Cambridge, Massachusetts, 1984.

Webster, James, "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *BF* 1 (1992): 36-44.

Webster, James, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge, 1991.

Webster, James, "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets," *Beethoven: Performers and Critics; The International Beethoven Congress, Detroit, 1977,* yayına hazırlayan Robert Winter ve Bruce Carr, 94-133, Detroit, 1980.

Wegeler, Franz Gerhard ve Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838.

Weise, Dagmar, *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Opus 68 und zu den Trios Opus 70, 1 und 2,* iki cilt, Bonn, 1961.

Weissmann, Adolph, *Berlin als Musikstadt*, Berlin, 1911.

Will, Richard, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Oxford, 2001.

Winter, Robert, *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, Ann Arbor, 1982.

Winter, Robert, "Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor," *BS* 2: 106-37.

Winter, Robert, "Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's The Art of Fugue to Beethoven's Tenth Symphony," *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991): 96-126.

Winter, Robert, "The Sketches for the Ode to Joy," *Beethoven, Performers and Critics; The International Beethoven Congress Detroit 1977*, yayma hazırlayan Robert Winter ve Bruce Carr, 176-214, Detroit, 1980.

Winter, Robert ve Robert Martin (yayma hazırlayanlar), *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley, California, 1994.

Witcombe, Charles C., "Beethoven's Private God: An Analysis of the Composer's Markings in Sturm's 'Betrachtungen'," yüksek lisans tezi, San Jose Eyalet Üniversitesi, 1998.

Witte, Bernd, "The Beautiful Society and the Symbolic Work of Art: The Anti-revolutionary Origins of the Bildungsroman," *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989*, yayma hazırlayan Erhard Bahr ve Thomas P. Saine, 79-98, New York, 1992.

Wolf, Stefan, *Beethovens Neffenkonflikt: Eine psychologisch-biographische Studie,* Münih, 1995.

Wolff, Christoph (yayına hazırlayan), *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven, Studies of the Autograph Manuscripts*, Cambridge, Massachusetts, 1980.

Woolf, Virginia, *Orlando*, Londra, 1928.

Young-Bruehl, Elisabeth, *Creative Characters*, New York, 1991.

Yudkin, Jeremy, "Beethoven's 'Mozart' Quartet," *JAMS* 45 (1992): 30-74.

Zenck, Martin, *Die Bach-Rezeption des spaten Beethoven: Zum Verhaltnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik,"* Stuttgart, 1986.

Notlar

Bibliyografyayla ilgili kısaltmalar için bakınız s. 503.

PROLOG
(Sayfa 1-19)

1 *Briefwechsel*, No. 3. Bu çeviri TF 89'da ve Anderson No. 1'de bulunanlardan biraz daha değişiktir.

2 Maynard Solomon, Bonn yıllarında Beethoven'ın ailesinin mali durumunun önceden sanıldığı kadar kötü olmadığını göstermiştir. Bakınız, M. Solomon, "Economic Circumstances of the Beethoven Household in Bonn," *JAMS* 50 (1997): 331-51. Aynı zamanda, en azından 1784'ten itibaren Bonn'daki tanıdıkların Johann'ın ailesine bakamaz hale geldiğini fark ettiği de açıktır. Eylül 1787'de genç Beethoven'ın ailenin sözü edilebilecek mali kaynağı olup olmadığını bilmemesi mümkündür; von Schaden'a yolculuğunun kendisine pahalıya patladığını, yok denecek kadar az parası olduğunu söylediğinde• kelimesi kelimesine doğruyu söylemiş olabilir. Fakat Solomon'un işaret ettiği üzere Beethoven, von Schaden'a Viyana seyahatinin madden prens tarafından desteklendiğini söylememiştir.

3 *Briefwechsel*, No. 585; Anderson No. 376 (çeviri biraz değiştirilmiştir). İlk kez Thayer tarafından yayınlanmıştır (TDR 3:318 ve devamı, TF, 535). Thayer Beethoven'ın mektubunu Grazlı Matthias Sirk'ten almıştır; kızın yaşı, mektubu ve Beethoven'a hediyesi hakkında aktardığı bilgileri de Sirk'ten öğrenmiştir. Emilie'nin mektubu korunmamıştır; Thayer'e göre Emilie bu mektubu "mürebbiyesi"nin yardımıyla yazmıştır. Sieghard Brandenburg'un, Anderson, 1:381, n.2'yi izleyerek *Briefwechsel*, No. 585, n.1 ve 586, n. 14'te belirttiği üzere bu mektup pekâlâ, Beethoven'ın ertesi gün (18 Temmuz), Breitkopf & Härtel'e gönderdiği (*Briefwechsel*, No. 586) mektupla birlikte ilettiği mektup olabilir; Beethoven, "Bu cevabı en az beş aydır borçluyum," diye ekleyerek "zarfın içindeki mektubu Hamburg'a postalamaları"nı rica etmişti. Beethoven'la ilgili çalışmalar yapan bir akademisyen özel bir sohbette, üslubu yüzünden, imzasız olduğu için bu mektubun sahiciliğini sorgulamış olsa da Beethoven'ın ertesi gün Hamburg'a gönderilecek bir mektuptan bahsetmesi, bu mektubun sahiciliği lehinde bir veridir. Christine Gerhardi'ye daha önce gönderdiği bir mektupla uyum göstermesi de böyle bir veridir. (Bakınız not 4.)

4 Gerhardi mektubu için bakınız Anderson, No. 23; *Briefwechsel*, No. 33. "Ölümsüz Sevgili" mektubundaki pasaj için bakınız Solomon, *Beethoven*, 210, "6 Temmuz, Pazartesi, Akşam" yazılı kısım. İlgili kısımda şöyle der: "Ne hayat!!! Böyle!!! Sensiz... peşinde insanın iyiliği oraya buraya... buna ne kadar layıksam layık olmayı o kadar istemiyorum... İnsana karşı insanın alçakgönüllülüğü... bana acı veriyor... kendimi evrenle ilişkimle düşündüğümde, kendimin ne olduğunu O'nun, en yüce dediğimizin ne olduğunu düşündüğümde.... işte insanın içindeki ilah denilen şey burada yatıyor."

5 Karol Berger, "Beethoven and the Aesthetic State," *BF* 7 (1999): 17-44.

6 Berger, "Beethoven and the Aesthetic State," 39.

7 İddia edilen bu vaka hakkında bakınız A. Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (New York, 1987), 16-18. Olayın sallantılı temeli, Beethoven'ın Bettina Brentano'ya yazdığı ileri sürülen, fakat muhtemelen Brentano tarafından hazırlanmış bu mektup, aristokrasiyi takdir etmenin tadını çıkaran ve onurunu kaybetmeksizin onlara saygı gösteren sanatçı rolünde Goethe'ye kıyasla, yontulmamış bağımsız sanatçı olarak Beethoven efsanesinin dayanağı olmuştur. Fakat Comini'nin belirttiği üzere (s. 17) bu olay vuku bulmuş olsa da olmasa da ortaya koyduğu tutum farklılığı Goethe'nin Beethoven'ı, 2 Eylül 1812'de Töplitz'den yazdığı mektupta "son derece yabani bir kişilik" olarak betimlemesiyle de güçlenmektedir.

8 Bakınız J. May, "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky," *BF* 3 (1994): 36. May bunun sahiciliğinden şüphelense de ben, Frimmel'in görüşüne, yani bunun Beethoven'ın hamileriyle ilişkilerinde gururuna, cüretine dair bildiklerimize uyduğuna katılıyorum. Olayın ve sözlerin doğrulama kaynağı Lichnowsky'nin doktoru Anton Weiser'dir. Weiser, Lichnowsky'nin Silezya'da Troppau yakınlarında Graz'daki şatosunda, bazı Fransız subaylar için verdiği yemekte hazır bulunuyordu; Beethoven içlerinden birinin kendisine hakaret ettiği hissine kapılınca doğaçlama yapmayı reddetti. Weiser ifadesinde, olaydan önce Troppau'ya gitmek için Graz'dan ayrıldığını söyler; Lichnowsky'nin de kendisini aşağıladığı hissine kapılan Beethoven eşyalarını toplamış, yağmurda Troppau'ya kadar yürümüş, buraya geldiğinde Weiser'den geceleyin kendisini konuk etmesini istemişti. Ertesi gün bir başka can sıkıcı sorun ortaya çıkmıştı; çünkü Beethoven, Lichnowsky'nin izni olmaksızın Viyana'ya dönemeyecekti. Beethoven Troppau'dan ayrılmadan önce bu sözleri içeren bir not yazmıştı. Weiser'in anlattıkları ilk olarak 1873'te torunu tarafından yayınlanmış ve açıktır ki oğlu tarafından yazılmıştır; bakınız Theodor von Frimmel, *Beethoven*, dördüncü basım (Berlin, 1912), 44; ve Frimmel, *Beethoven-Handbuch* (Leipzig, 1926), 1: 347.

9 *Briefwechsel*, No. 2236. Solomon, mektubun kazaen yerine ulaşmamış olabileceğini söyler; *Briefwechsel* No. 2257'de (17 Şubat 1827) de Wegeler'e yazılan bir başka mektupta Beethoven'ın, Wegeler'in "eline hiçbir şey geçmediği" yolundaki sözlerini cevapladığını görürüz. Fakat bu sözler aslında, Beethoven'ın eski dostuna göndermeyi umduğu, fakat Mainz'de Schott'un göndermemiş olduğu müzik parçaları ve bir portreyle ilgili olabilir.

10 Muhtemelen, von Breuningler'in evinde genç Beethoven'ın sık sık kaldığı bir oda.

11 *Briefwechsel*, No. 11, kendisinin mektubunda belirttiği üzere Viyana'ya gelişinden tam bir yıl sonra 2 Kasım 1793 tarihinde yazılmıştır.

12 Beethoven'ın Karl'la sorunlu ilişkisine dair araştırmacı bir değerlendirme için bakınız Solomon, Beethoven, özellikle de 297-330; ayrıca S. Wolf'un iyi belgelenmiş anlatısı, *Beethovens Neffenkonflikt* (Münih, 1995).

13 Tam metin için bakınız O. G. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 229-31; ayrıca ilginç bir yorumda bulunan Comini, *The Changing Image of Beethoven*, 75 ve devamı.

14 "Üç dönem" kavrayışı 1818'e [Janus, 1 (1818): 10'da yazarı meçhul bir makaleye] ve ilk Beethoven biyografisinin yazarı Johann Aloys Schlosser'a kadar uzanır (1828); bakınız M. Solomon, "The Creative Periods of Beethoven," *Beethoven Essays* içinde, 116 ve n. 1. Daha sonra Schindler bu görüşü benimsemiş, Lenz de *Beethoven et ses trois styles* (St. Petersburg, 1852) adlı eserinde popülerleştirmiştir. Bu dönemlendirmenin eleştirel bir değerlendirmesi için bakınız J. Webster, "The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodizations in General," *BF* 3 (1994): 1-28.

15 P. Rosenfeld, "Beethoven," *The New Republic*, 12 Mayıs 1917, daha sonra *Discoveries of a Music Critic*'te yeniden basılmıştır (New York: 1936), 67-72.

16 A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, çeviren E. F. J. Payne (New York, 1966), 1: 256-57.

17 Schopenhauer'de alıntı, *The World as Will and Representation*, 1: 256.
18 Schopenhauer, 1: 260.
19 Schopenhauer, 1: 450.
20 D. F. Tovey, *Beethoven*, 1; bakınız benim Solomon'un *Beethoven*'ı (birinci basım)hakkındaki değerlendirmem, *19th Century Music* 3 (Temmuz 1979), 80; L. Lockwood, "Beethoven's Emergence from Crisis: the Cello Sonatas Opus 102 (1815)," *Journal of Musicology* 16 (1998): 301.
21 C. Dahlhaus, *Beethoven: Approaches to His Music*, çeviren Mary Whitall (Oxford, 1991), 1.
22 M. Piercy, *The New York Times*, 20 Aralık 1999; kısım B, 1-2.
23 Anlamlı bir örnek Zmeskall'a yazdığı 9 Ekim 1813 tarihli mektubudur; bu mektupta Zmeskall'dan "ekteki adresi" zarftaki mektuba yazmasını istemiştir; çünkü adresteki kişi "hep benden mektup alamadığından şikâyet ediyor. Dün postaneye gittim, bana bu mektubun nereye gönderilmesi gerektiğini sordular. İşte senden ricam bu." Zmeskall'a mahzun bir şekilde "Görüyorsun, elyazım da genellikle kendim gibi yanlış anlaşılıyor," diye yazmıştır. *Briefwechsel*, No. 675; aktaran Max Unger, *Beethovens Handschrift* (Bonn, 1926), 5.
24 W. Leppman, *Rilke: A Life* (New York, 1984), 170.
25 E. Young-Bruehl, *Creative Characters* (New York, 1991).
26 G. Flaubert, *Correspondance* (1852), 2: 155. Virginia Woolf'la karşılaştırın, *Orlando* (Londra, 1928), 189 ve devamı: "Bir yazarın ruhunun her sırrı, hayatındaki her deneyim, zihninin her vasfı eserlerinde büyük harflerle yazılır; yine de şunu açıklamak için eleştirmenlere, bunu yorumlamak için biyografi yazarlarına ihtiyacımız vardır." Her iki alıntı için 'de C. Spurgeon'a teşekkür borçluyum, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (New York, 1935), xviii.
27 I. Ritter von Seyfried, *Ludwig van Beethovens Studien*, 19.
28 Bakınız L. Lockwood, "On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation," ilk olarak1970'te yayınlanmış, Lockwood, *Studies*'e alınmıştır, 4-16.
29 Lockwood, *Studies*, 12.
30 D. Johnson, JTW'nin girişi, 4.
31 O. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries* (New York, 1926), 70 (çeviri biraz değiştirilmiştir).
32 Temmuz 1825 tarihli mektup; *Briefwechsel*, No. 2003.

I. BÖLÜM BAŞLANGIÇLAR
(Sayfa 23-51)

---

1 Beethoven'ın dönemindeki Bonn'un ayrıntılı tasvirleri için bakınız TF, 1-6; L. Schiedermair, *Der Junge Beethoven* (Leipzig, 1925), 3-90; Solomon, *Beethoven*, 1-4. bölümler. Beethoven'ın Bonn'daki müzisyen dostlarının kariyerleri ve müzikleri hakkında başka çalışmalara ihtiyaç vardır.
2 TF, 14, 16, aktarılan Henry Swinburne; Swinburne'ün kardeşine mektupları 1841'de *The Courts of Europe at the Close of the Last Century* (Londra, 1841) başlığıyla yayınlanmıştır, 371-372. Swinburne'ün 1780 tarihli tasvirinde "arşidük" derken, o tarihte Max Friedrich'in yeni naibi ve tahtın vârisi olarak ilan edilmiş Max Franz'dan bahsetmektedir.
3 TF, 17.
4 TF, 48. Beethoven, büyükbabası Ludwig'in Radoux tarafından yapılmış bu çok çoğaltılan portresini hayatı boyunca yanından ayırmamıştır; bakınız Solomon, *Beethoven*, 21.

5 Solomon, "aile romansı" kavramını genç Beethoven'a ikna edici bir biçimde atfeder; zira Beethoven'ın perişan haldeki babasının yerine "daha yüksek bir muadil" geçirme hayali, babası yerine büyükbabasına duyduğu hayranlıkta ifadesini bulmuş görünmektedir. Bakınız Solomon, *Beethoven*, birinci kısım, 1-2. bölümler.

6 Bakınız Solomon, "Economic Circumstances of the Beethoven Household in Bonn," 341.

7 Andrea Lucchesi hakkında bakınız *NG2*, 15: 269-76. Neefe'nin orkestra şefi olarak mükemmelliğine övgüler düzdüğü, hatta Mannheim'daki Cannabich'e tercih ettiği Cajetan Mattioli hakkında bakınız TF, 33 ve devamı. Neefe'nin Mattioli'nin vurgulamaya, orkestral dinamiklere ve "bütün ışık ve gölge geçişleri"ne verdiği ağırlığa duyduğu hayranlık, Beethoven'ın Birinci Senfoni kesinlikle dahil olmak üzere daha ilk dönem müziğinde bile bu unsurların önemini kuvvetle hissetmesine gözle görülür bir biçimde yansımıştır.

8 Bonn'da 1781-83 döneminde provası yapılan, 1789-91 döneminde burada icra edilen operalarla ilgili olarak bakınız TF, 31, 32, 97 ve devamı; Schiedermair, *Der Junge Beethoven*, 50 ve devamı, 65.

9 1783'teki orkestra personeliyle ilgili olarak bakınız Schiedermair, 47.

10 Schiedermair, 58, 86 (1791 Junker raporu).

11 Andreas Romberg hakkında bakınız *NG2*, 21:603.

12 Joseph Reicha hakkında bakınız *NG2*, 21:136.

13 Sonraki yıllarda Beethoven'la temasını sürdürmüş gibi görünen Bernhard Romberg hakkında bakınız *NG2*, 21:603-5 ve H. Schafer, *Bernhard Romberg, sein Leben und Wirken* (Lübben, 1931).

14 Simrock'un Beethoven'la arası, mektuplarından anladığımız kadarıyla uzun yıllar boyunca iyi olmuştur. Simrock ve şirketinin tarihi hakkında bakınız *NG2*, Simrock maddesi.

15 Müzisyen yönüyle Neefe hakkındaki en iyi çalışma hâlâ I. Leux'un *Christian Gottlob Neefe* (Leipzig: 1925) adlı eseridir; Neefe'nin Bonn'daki rolüyle ilgili olarak bakınız Schiedermair 140-62; Solomon, *Beethoven*, 33-35; A. Becker, *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminati* (Bonn, 1969). Wegeler'in Beethoven'ın "ilk besteleme çabalarının Neefe'nin ağır eleştirilerine uğradığından sık sık yakındığı" yolundaki sözleri ilginçtir, TF, 65 ve Solomon, *Beethoven*, 437, no. 9.

16 *NG2*, 15: 270.

17 *Briefwechsel*, No. 6.

18 Bakınız Solomon, *Beethoven*, 50; ayrıca yine Solomon'un "Beethoven, Freemasonrl, and the Tagebuch," *BF* 8 (2001): 101-46.

19 Solomon, *Beethoven*, 34, Cramer'in *Magazin der Musik*'ten çeviri; Almanca orijinal için bakınız *TDR*, 1:150 ve Schiedermair, 161 ve devamı.

20 On sekizinci yüzyıldaki Bach basımlarının bir değerlendirmesi için bakınız M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des spaten Beethoven* (Stuttgart, 1986), 6.

21 *Briefwechsel*, No. 408 (2 Kasım 1809) Breitkopf & Härtel'e.

22 Schiedermair, 196.

23 *Briefwechsel*, No. 84.

24 *Haydutlar*'ın (*Die Räuber*) ilk temsilinin değerlendirmesi, aktaran ve çeviren Leslie Sharpe, *Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics* (Cambridge, 1991), 29.

25 Bakınız E. Bücken, *Anton Reicha* (Münih, 1912), 21; Schiedermair, 195 ve devamı.

26 Eulogius Schneider hakkında bakınız Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2:136; Schiedermair, 29, 196, 219 ve devamı, 319, 326. Ayrıca E. Nacken, *Studien über Eulogius Schneider in Deutschland* (Bonn, 1933).

27 Bakınız M. Braubach, *Maria Theresias jüngster Sohn, Max Franz* (Viyana, 1961), 179.

28 Aktaran *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französichen Revolution*, yayına hazırlayan J. Hansen (Bonn, 1931-38), 1:348; aktaran R. Aris, *A History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815* (Londra, 1936).

29 *Konversationshefte*, 1:326. Bu bir alıntı olabilir, ama kaynağı belirsizdir.

30 Solomon, *Beethoven*, 57, çelişkiler burada belirtilmiştir.

31 Schiedermair, 84.

32 R. L. Marshall, *Mozart Speaks* (New York), 44.

33 A. Reicha, "Notes sur Antoine-Joseph Reicha," 16.

34 Bonn saray kütüphanesi hakkında bakınız S. Brandenburg, "Die kurfürstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestande im 18. Jahrhundert," *BJ* 8 (1971/72): 7-48. Brandenburg Sandberger'in daha önce *Ausgewahlte Aufsatze*'nin ikinci cildinde verdiği bazı tarihleri düzeltir. Bonn müzik kütüphanesinin bazı bölümleri, prens 1801'de öldüğünde dağılmıştır; 1836'da prensin yeğeni Maximilian Joseph aracılığıyla kütüphanenin bu kısımları Modena'ya ulaşmıştır. Brandenburg'un belirttiği üzere (s. 46) Bonn müzik kütüphanesinin hangi kısımlarının Modena'da Biblioteca Estense'de varlığını sürdürdüğü sorusu, hâlâ araştırılmayı bekleyen bir sorudur.

35 TF, 37. Ayrıca bakınız H. C.Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works* (Bloomington, Ind., 1976-80), 5:64n., Landon burada Haydn'ın müziğinin genç Beethoven üzerindeki etkisinin Bonn yıllarında "yok denecek kadar az" olduğu görüşünü ileri sürerek sorar: "Bir Beethoven [Mastiaux koleksiyonunda bulunan] bütün bu Haydn müziğini kasten görmezden gelmiş olabilir mi? Sonraki karakterini düşünürsek bu tamamen mümkündür." Landon da ben de kanıt ileri süremeyeceğiz, ama bu görüşe kesinlikle katılmıyorum. Beethoven'ın Haydn'ın müziğini Bonn'dayken de sonraları da görmezden gelmiş olması bana tümüyle ihtimal dışı görünüyor; tam tersine döneminin dilinde mümkün en iyi modelleri öğrenme hevesi onu Mozart'a olduğu gibi kaçınılmaz olarak Haydn'a da götürmüş olmalı. Gelgelelim 1780'lerde Beethoven klavyenin hâkim olduğu oda müziğinden yaylı kuartetine geçmeye de senfoniler yazmaya da hazır değildi. 1790'larda onun Haydn bilgisinin somut kanıtlarıyla karşılaşırız. [Örneğin "Kafka" eskizlerinde bir Haydn senfonisinden bir pasajda; Alan Tyson, Kerman'ın yaptığı "Kafka" Derlemesi değerlendirmesinde bu pasajdan bahseder, *The Musical Times* 111 (1970): 1194-98; Haydn'ın Opus 20 Kuartet No. 2'sini kopyalaması, daha sonra da Do Missa'yı bestelediği dönemde Haydn'ın *Schöpfungmesse*'sini kopyalaması gibi. (Bu noktayı Jeremiah McGrann'a borçluyum.)]

36 G. von Breuning, *Memories of Beethoven*, yayına hazırlayan M. Solomon (Cambridge, 1992), 29.

37 1789 tarihli dilekçe için bakınız TF, 95 ve Solomon, *Beethoven*, 42; 1793 tarihli mektup için bakınız *Briefwechsel*, No. 7.

38 Bakınız D. Busch-Weise, "Beethovens Jugendtagebuch," *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 68-88.

39 Daha sonraki yıllara ait Tagebuch'un M. Solomon tarafından çevirileri için bakınız BS 3:193-288; ayrıca Solomon'un *Beethoven Essays* (Cambridge, Massachusetts, 1988), 233-95.

40 TF, 135-37.

41 Wegeler daha sonra (Wegeler, Ries, 10), "Beethoven'a evin oğlu gibi davranıldığını, sadece günlerinin çoğunu değil, birçok geceyi de orada geçirdiğini" belirtir.

42 G. von Breuning, *Memoirs of Beethoven*, 33-35.

43 Wegeler-Ries basımları için bakınız Solomon, *Beethoven*, 497.

44 "WoO," "Werke ohne Opuszahl," yani "Opus numarasız eser" ifadesinin kısaltmasıdır.

45 TF, 92, E. Forbes'un katkısı.

46 TF, 747; Forbes Joseph Heer'in izinden giderek bunu belirtmiştir. Albümün hazırlandığı dönemde Waldstein, albüm malzemesi ve yazarları hakkında bakınız M. Braubach, *Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch* (Bonn, 1970). Ayrıca bakınız TF, 114-17.

47 G. von Breuning, *Memories of Beethoven*, 33.

48 Bakınız, M. Solomon, *Mozart* (New York, 1995), 395.
49 TF, 88.
50 Bakınız E. Hertzmann vd. (yayına hazırlayanlar), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart, W. A. Mozart, Neue Ausgabe samtliche Werke*, X/30/1 (Kassel, 1965). Değerlendirme için bakınız D. Heartz, "Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart," *PRMA* 100 (1973-74): 175-84.
51 Bakınız Thayer, TF, 112; bu görüşü savunur.
52 TF, 97 ve devamı.
53 TF, 101.
54 Wegeler-Ries, 15.
55 TF, 106.
56 TF, 104 ve devamı.
57 TF, 105.
58 Forbes, TF'de, 114 ve devamı.
59 TF, 167 (Forbes yorumu).
60 Albümün tamamı, yani *Stammbuch* Max Braubach tarafından kopyalanarak yayınlanmıştır: *Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*. Waldstein'ın satırları için bakınız 18-19, burada kontun bir silueti de bulunur. İtalik olarak verilen sözler tam olarak Waldstein'ın yazdığı metindir.
61 Solomon, Mozart, 499; G. Gruber, *Mozart and Posterity*, çeviri R. S. Furness (Boston, 1994), 1. bölüm (1800'e kadar).
62 Gruber, 13 ve devamı.
63 A. Berger, *Boston Globe*, 4 Aralık 1990 (Copland'ın ölümünden bir gün sonra), 65.
64 Bu Viyana seyahatinin ardından Beethoven'ın elektörle ilişkileri hakkında bakınız F. von Reinöhl, "Neues zu Beethovens Lehrjahr bei Haydn," *NBJ* 6 (1935): 36-47; ayrıca TF, 144 ve devamı.

2. BÖLÜM BONN YILLARININ MÜZİĞİ (Sayfa 53-66)

1 Lied bestecisi ve Beethoven'ın ilk rehberi olarak Neefe hakkında bakınız H. Boettcher, *Beethoven als Liederkomponist* (Augsburg, 1928), özellikle 147 ve devamı.
2 Kinsky-Halm, 570'te *Schilderung eines Madchens*'ın şairinin Boettcher'ın Tablo 1'de iddia ettiği üzere G. A. Bürger olmadığı belirtilir.
3 Bakınız Kinsky-Halm, 509 ve devamı (WoO 63). Bu iki versiyon *Beethoven Werke*'de yayınlanmıştır, Abt. VII, Bd. 5 (Münih, G. Henle Verlag, 1961), 1-8 ve 239-46.
4 Kinsky-Halm, 491-94.
5 Wegeler-Ries, 125.
6 Orijinal sıralama 1828'deki ilk basımda ve daha eski bütün eserleri basımında olduğu gibi değil, modern *Werke*'de olduğu gibi No. 1 Do, No.2 Mi Bemol, No. 3 Re şeklindedir.
7 Bu eserlerde "bir insanın kuvvetinin emareleri" hakkında bakınız D. F. Tovey, "Beethoven," *Encyclopedia Britannica*, 11. basım (Cambridge, 1910), 3:647.
8 Bu tartışma kısmen benim "Beethoven before 1800: The Mozart Legacy" başlıklı makalemden alınmıştır, *BF3* (1994): 39-53.
9 "Diese ganze Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in c wo das Andante in 6 8tel aus den...;" "Beethowen ipse." Bu satırlar şurada yayınlanmıştır: J. Kerman vd., *Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional*

Manuscript 29801, ff. 39-162 ("Kafka" Eskiz Defteri) (Londra, 1970), 1: fol. 88v; 2:228; ve yorumlar 293. Ayrıca "bir Mozart konçertosunda bazı pasajlardaki değişiklikler" için bakınız 2: 246. (Konçertonun hangisi olduğu henüz belirlenememiştir.)

10 Reicha, "Notes sur Antoine Reicha," 44.

11 Bu örnekler ve yorumlar için bakınız L. Lockwood, "Beethoven before 1800," *BF*3 (1994): 39-41.

12 Bakınız J. Kerman, *The Beethoven Quartets* (New York, 1967), 57-59; bu örnek T. Helm'in şu eserinden beri bilinir: *Beethovens Streichquartette* (Leipzig, 1885), 26; Czerny'nin Beethoven'ın K. 464'ü takdiri üzerine sözleri. Daha yakın tarihli bir eser için bakınız J. Yudkin, "Beethoven's 'Mozart' Quartet," *JAMS* 45 (1992): 30-74.

13 J. Webster, "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets," R. Winter ve B. Carr (yayına hazırlayanlar), *Beethoven: Performers and Critics... Detroit, 1977* (Detroit, 1980), 94-133.

14 Kuartetin ilk hareketinin Mi Bemol seriminde 76-84. ölçüler arasındaki bu pasaj piyano triosunun ilk hareketinin seriminde, 110-18. ölçülerde Do Minör olarak karşımıza çıkar.

15 Bakınız D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischof Miscellany," Berlin Autograph* 28 (Ann Arbor, 1980), 1: 315 ve devamı, (yayınlanmış versiyon); 527 ve devamı (tezin orijinal hali).

16 Genç Beethoven'ın en azından, Mi Bemol Minör'ün yaşayabilirliği ile *Das Wohltemperierte Klavier*'deki kullanımı arasında bağ kurmuş olması mümkündür; bu fikri Robert Marshall'a borçluyum. Beethoven'ın bunu bilinçli bir şekilde *İsa Zeytin Dağı'nda* oratoryosunun ilk bölümünde kullandığını da görürüz. Fakat sonraki eserlerinde nadiren karşımıza çıkar.

17 Bakınız M. Tusa, "Beethoven's 'C-Minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice," *BF* 2 (1993): 1-28.

18 Wegeler-Ries, 17.

19 Bakınız J. Kerman, *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786 to 1799*, 2 (elyazısı); 137-45.

20 Önceki üç konçerto girişimi için bakınız L. Plantinga, *Beethoven's Concertos* (New York, 1999), 31-38.

21 Ayrıntılar için bakınız J. Kerman, *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786 to 1799.*

22 Bakınız Kerman, *Beethoven: Autograph Miscellany*, 2, kısım 2: "Shorter Sketches, Exercises, and Miscellaneous Notations," 185-274.

23 Aktaran Solomon, *Beethoven*, 68 ve devamı; bu mektubu ilk aktaran Elliot Forbes'tur, TF, 120.

3. BÖLÜM VİYANA'DA İLK YILLAR
(Sayfa 69-93)

1 Seyahat günlüğüne yazdıkları için bakınız TF, 116 ve devamı; tam metin ve yorumlar için D. Busch-Weise, "Beethovens Jugendtagebuch," *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 68-88.

2 Bakınız G. Lefebvre, *The French Revolution*, çeviren E. M. Evanson (New York, 1962), birinci cilt, özellikle de 13. (Ağustos-Eylül 1792) ve 14. bölüm (Eylül 1792-Ocak 1793).

3 Fransız Devrimi'nin etkileri üzerine hacimli çalışmalardan eski başlıkları şöyle sıralayabiliriz: G. P. Gooch, *Germany and the French Revolution* (Londra, 1920) ve *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französische Revolution, 1780-1801*, yayına hazırlayan J. Hansen (Bonn, 1931-38). Daha yakın dönemdeki tartışmalar: T. Saine, *Black*

Bread, White Bread: German Intellectuals and the French Revolution (Columbia, S. C., 1988); G. L. Fink, "The French Revolution as Reflected in German Literature and Political Journals from 1789 to 1800," *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989,* yayına hazırlayanlar E. Bahr ve T. P. Saine (New York, 1992), 11-32. Devrimle ilişkili olarak Alman siyasi düşüncesi hakkında bakınız R. Aris, *History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815,* 21-205.

4 E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials* (Oxford, 1969), 37; Avusturya'nın 1786 tarihli gizli talimatlarından.

5 Sonnenfels ve rejimin yerleşik bürokratlarına karşı aydınlanmacı görüşleri savunma girişimi hakkında bakınız Wangermann, *From Joseph II,* 94 ve devamı.

6 Wangermann, *From Joseph II,* 149-71.

7 Almanca orijinal ve yorumlar için bakınız J. Schmidt-Görg, "Ein Schiller-Zitat Beethovens in Neuer Sicht," *Musik, Edition, Interpretation: Gedenshrift Günter Henle* (Münih, 1980), 423-26; burada Max Unger'in belirttiği alıcının Anderson, No. 4'te belirtildiği üzere "A. Vocke" değil Theodora Johanna Vocke olduğu gösterilmiştir. Ayrıca bakınız M. Solomon, *Beethoven Essays,* 344, n. 45.

8 Simrock'a 2 Ağustos 1794 tarihli mektup; *Briefwechsel,* No. 17; Anderson, No. 12.

9 Bakınız B. Witte, "The Beautiful Society and the Symbolic Work of Art: The Antirevolutionary Origin of the Bildungsroman," Bahr ve Seine (yayına hazırlayanlar), *The Internalized Revolution,* 80.

10 Schiller'in *Letters on the Aesthetic Education of Man* adlı eseri ilk kez periyodik yayını *Die Horen*'de 1795'te yayınlanmıştır; modern basımı, New York, 1954. Bakınız Kinderman, *Beethoven,* 5-9.

11 Bakınız M. S. Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna* (New York, 1987), xiv. *Gesellschaft der Musikfreunde* ancak 1812'de kurulmuştur; konser salonu da ancak 1831'de açılmıştır; bakınız Otto Biba, "Concert Life in Beethoven's Vienna," R. Winter ve B. Carr, *Beethoven, Performers and Critics* (Uluslararası Beethoven Kongresi, Detroit, 1977), (Detroit, 1980), 77 -93.

12 Biba, "Concert Life," 78-84.

13 Bakınız Morrow, *Concert Life,* 54 ve devamı.

14 Morrow, Concert Life, 2.

15 Bakınız T. De Nora, *Beethoven and the Construction of Genius* (Berkeley, 1995), 21-23, Tablo 2: "Key Viennese Music Patrons in the 1790s and 1800s;" liste eksiktir, ama yararlı bir başlangıç noktasıdır.

16 Josephine Deym'in "Ölümsüz Sevgili" olabileceği, uzun zamandır çeşitli akademisyenlerin savunduğu bir tezdir; özellikle de M.E. Tellenbach'ın, *Beethoven und seine "unsterbliche Geliebte"* (Zürih, 1983). Ben Maynard Solomon'un ileri sürdüğü, "Ölümsüz Sevgili" mektubunun Antoine Brentano'ya hitap ettiği tezini destekliyorum. Hali hazırda eldeki kanıtlar ışığında Solomon'un görüşü en ikna edici görüştür.

17 Bakınız J. May, "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky," *BF* 3 (1994), 29-38.

18 Solomon, Beethoven, 86. Aktaran Lulu Thürheim, *Mein Leben,* ikinci cilt (1788-1819), Münih, 1913, 19.

19 Solomon, *Beethoven,* 86 ve TF, 212.

20 Solomon, *Beethoven,* 86.

21 Madame de Stael, *De l'Allemagne* (Londra, 1813), 1:78.

22 Beaumarchais, *Les Noches de Figaro,* Birinci Perde. Mozart bu meşhur monologun "yerine" Figaro'nun birinci perdedeki cavatinası "Se vuol ballare, signor Contino"yu ("Kont efendi, eğer dans etmek istiyorsan") geçirmiştir; burada Figaro efendisinin hava atmasından duyduğu hoşnutsuzluğu ve onu kendi oyununa getirmeye kararlı olduğunu dile getirir.

Beethoven'ın 1791-93'te "Se vuol ballare" üzerine keman ve piyano için bir dizi varyasyon (WoO 40) bestelemiş olması sadece, iyi bilinen melodileri seçmesine örnek gösterilebileceği gibi bu melodinin iyi bilinen aristokrat karşıtı mesajına duyduğu yakınlığın bir yansıması olarak da okunabilir. 1890'lar gibi geç bir tarihte, Sigmund Freud bu melodiyi aynı anlamla ilişkilendirdiğini aktarır; *Interpretation of Dreams*; S. Freud, standart basım (1900), (Londra, 1953), 4: 208 ve devamı.

23 Beethoven'ın "soyluluk özentisi" için bakınız Solomon, *Beethoven*, 117-20.

24 Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven* (Stuttgart, 1913), 1:24.

25 G. A. Griesinger, *Joseph Haydn, Eighteenth Century Gentleman and Genius*, çeviren V. Gotwals, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1810) (Madison, 1963), 17.

26 Griesinger, *Joseph Haydn*, 22.

27 Griesinger'de, *Joseph Haydn*, 114 ve devamı.

28 Mozart'ın Viyana'da serbest çalıştığı dönemdeki mali durumu hakkında bakınız M. Solomon, *Mozart* (New York, 1995), 427-32 ve ek, "Mozart's Vienna Earnings," 521-28. Haydn'ın tarih atılmamış, ama Aralık 1787'de yazıldığı anlaşılan mektubu için bakınız *Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel ve New York, 1965), 185 ve devamı.

29 Wegeler-Ries, 33, C. S. Jolly'nin Schindler çevirisiyle, *Beethoven as I Knew Him: A Biography*, (yayına hazırlayan) D. W. MacArdle (Chapel Hill, New Columbia, 1966), 61; ayrıca bakınız Solomon, *Beethoven*, 84.

30 A. Tyson, "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter," *BS* 1: (1973), 9.

31 1790'larda Schuppanzigh Kuarteti'nde kesin olarak yer alıp almadığı bazı sorulara açıktır. Schindler Lichnowsky'nin müzisyenleri arasında Schuppanzigh'in, kemancı Franz Weiss'in ve çellocu baba-oğul Anton ve Nikolaus Kraft'ın yer aldığını aktarır. Schindler, bu isimlerden özellikle ilk üçünün Beethoven'ın yaylı yazımına dair ilk kavrayışını etkilediğini belirtir. MacArdle, Schindler'in anlatısına düştüğü bir dipnotta 1793'te Schuppanzigh'in daha on altı, Weiss ve Nikolaus Kraft'ın daha on beş yaşlarında olduklarını; Razumovsky Kuarteti'nde ikinci kemancı olan Louis Sina'nın ise o sıralar ancak dokuz yaşında olduğunu belirtir. Bakınız Schindler, yayına hazırlayan MacArdle, 59 ve no. 35.

32 Wegeler-Ries, aktaran Schindler, yayına hazırlayan MacArdle, 45.

33 Johann Scheck'in otobiyografisinden, aktaran TF, 140. Öyle görünüyor ki Schenk'in Beethoven'ın "altı ay boyunca" Haydn çalıştığı yolundaki satırları bir hatadır, "altı hafta" diye yazılması gerekirdi. Beethoven'ın Haydn'la ilişkisinin şahsi boyutuna dair bilgilerin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bakınız James Webster, "The Falling-Out Between Haydn and Beethoven: The Evidence of the Sources," L. Lockwood ve P. Benjamin (yayına hazırlayanlar), *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes* (Cambridge, Massachusetts, 1984), 3-45. Webster ikilinin ilişkilerine dair sözel ifadelerin yakından bir okumasını sunar; bu ilişkinin 1790'larda geleneksel olarak resmedildiği kadar kötü olmayabileceği, muhtemelen Haydn'ın sağlığının bozulması ile Beethoven'ın sanatsal bağımsızlığını tam olarak kazanmasının bir araya geldiği 1800 ile 1804 arasında ikilinin arasının giderek açıldığı sonucuna varır. Öte yandan eldeki bilgilerin ağırlığı, Beethoven ile olgun Haydn arasındaki şahsi hislerin hiçbir zaman rahat olmadığı, zaman zaman husumet kıvamına varabildiği yönündeki geleneksel görüşü desteklemektedir. İnsan Haydn'ın, Beethoven'ın öğrencisi olarak kendisinin reklamını yapabileceği bir kariyer geliştirmesini beklediği; ama bu hesapları yaparken Beethoven'ın egoizmini, aristokratik himaye geleneğine direnişini, doğal bir yetenek olarak görülme talebini dikkate almadığı hissine kapılır. Aynı zamanda Haydn'a hayranlıktan hiç vazgeçmemesi, onun eserlerinden çok şey öğrenmesi, Haydn'ın üslubunu 1790'larda ve ikinci olgunluk döneminin ilk yarısında (1802-6 civarı) kendi eserlerine yedirmesi bir besteci olarak Beethoven açısından çok daha önemliydi.

34 Nottehohm, *Beethovens Studien* (Leipzig, 1873), 196.

35 Nottebohm, *Beethovens Studien*, 201 (benim çevirim).
36 J. Kerman (yayına hazırlayan), "Autograph Miscellany...," 2:130. Diğer füg çabaları için bakınız R. Kramer, "'Das Organische der Fuge': On the Autograph of Beethoven's String Quartet in F Major, Opus 59 No. 1," *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*, yayma hazırlayan C. Wolff (Cambridge, Massachusetts, 1980), 233-65; özellikle de 225-27.
37 I. von Seyfried, *Beethovens Studien*, Anhang, 23; Seyfried
38 Wegeler-Ries, 85; aktaran TF, 164.
39 Bakınız Solomon, *Beethoven*, 101.
40 Bu kapışmanın, Seyfried ile *AMZ*'nin güncel malzemeleri kullandığı bir değerlendirmesi için bakınız DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, 147-69.
41 DeNora, 156.
42 Orijinal metin Kerst'tedir, *Die Erinnerungen an Beethoven*, 1:30. *Jahrbuch*'un eksiksiz yeniden basımı 1976'da gerçekleştirilmiştir; yayına hazırlayan Otto Biba; Katherine Talbot'un eksiksiz bir çevirisi de şurada yer almaktadır, *Haydn and His World*, yayma hazırlayan E. Sisman (Princeton, 1997), 289-320.
43 Bu seyahatin ayrıntıları için bakınız H. Loos, "Beethoven in Prag 1796 und 1798," *Beethoven und Böhmen*, yayma hazırlayanlar S. Brandenburg ve M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1998), 63-90. Loos'a göre, en başta fikrin sadece Prag'a gitmek olması, fakat Lichnowsky'nin şubatta ayrılmasının ardından Beethoven'ın Mozart'ın izinden giderek başka şehirlere gitmeye karar vermiş olması mümkündür. Loos, Beethoven'ın Viyana'da kalıcı bir mevki edinemediğinden bu şehirlerde kalıcı bir mevki arayışında olmasını mümkün görür (71 ve devamı).
44 *Briefwechsel*, No. 20; Anderson, No. 16 (19 Şubat 1796).
45 Bakınız D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischhof Miscellany"* (Ann Arbor, Michigan, 1978), 1:674.
46 Dresden'de geçirdiği günler hakkında bakınız H. Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden* (Dresden, 1942); Leipzig'e ziyareti hakkında elimizde neredeyse hiç bilgi yoktur.
47 Dresden'den gelen, prense icrasını doğrulayan mektuplar için bakınız Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden*, 21 ve devamı.
48 II. Friedrich Wilhelm'le bağlantılı çellocular hakkında kısa bir araştırma için bakınız V. Walden, *One Hundred Years of Violoncello* (Cambridge, 1998), 10-15.
49 Bakınız A. Weissmann, *Berlin als Musikstadt* (Berlin, 1911), 89 ve devamı.
50 Weissmann'daki belgeler, s. 92.
51 Bu bilgi için Christoph Wolff'a teşekkür borçluyum.
52 Yayıncılarla ilişkilerinin mükemmel bir değerlendirmesi için bakınız A. Tyson, "Steps to Publication and Beyond," *The Beethoven Reader*, yayma hazırlayanlar D. Arnold ve N. Fortune (New York, 1971), 459-89.
53 *Briefwechsel*, No. 11.
54 *Briefwechsel*, No. 65 (29 Haziran 1801).
55 Beethoven'ın eserlerini içeren, on dokuzuncu yüzyılda Nottebohm ve Thayer'ın derlediği katalogların yerine geçen modern döneme ait temel katalog Georg Kinsky ve Hans Halm'a aittir, *Das Werk Beethovens* (Münih, 1955).
56 Bakınız A. Tyson, "The Authors of the Opus 104 String Quartet," *BS* 1: 158-73.
57 Albrecht, No. 47 (3 Kasım 1802).
58 Bakınız Tyson, "Steps to Puhlication," 474 ve devamı.
59 Bu mektup ve yorumu için bakınız Lockwood, *Studies*, 32.
60 *Briefwechsel*, No. 496.

4. BÖLÜM VİYANA'DA GEÇİRDİĞİ İLK YILLARIN MÜZİĞİ (Sayfa 95-113)

1 Beethoven'ın on sekizinci yüzyıl sonu kuramcılarıyla gençlik yıllarında tanışması üzerine mükemmel bir değerlendirme için bakınız R. Kremer, "Notes to Beethoven's Education," *JAMS*, 28 (1975): 71-101; Beethoven'ın füg yazımıyla ilgili ilk denemeleri hakkında bakınız Kramer, "Das Organische der Fuge," C. Wolff (yayına hazırlayan), *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven*, 223-65.

2 D. Johnson, "Beethoven's Early Sketches in the 'Fischof' Miscellany," cilt 1, kısım 1, 506-9. Johnson, Ries'in ve ardından da Thayer'ın Opus 1 triolarının hepsinin de özel olarak Haydn'ın Ocak 1794'te Londra'ya hareketinden önce bestelenip icra edildiği yönündeki ilk iddiaları aleyhine ikna edici bir savunma geliştirir. Johnson'ın görüşü, No. 1'in bu kadar erken bir tarihte hazır olabileceği, fakat No. 2 ile No. 3'ün 1794-95'ten önce, Temmuz-Ağustos 1795'te yayınlanmalarından önce bestelenmemiş olduğu yönündedir.

3 D. F. Tovey, "Beethoven," *Encyclopaedia Brittanica*, 11. basım, 3:468.

4 Bu gözden geçirmenin ayrıntılı bir tartışması için bakınız D. Johnson, "1794-95: Decisive Years in Beethoven's Early Development," *BS* 3: 1-14.

5 Gardiner, *Music and Friends* (Londra, 1853), 3: 142 ve devamı.

6 Beethoven ve dönemin piyano literatürü hakkında bakınız A. Ringer, "Beethoven and the London Pianoforte School," *The Musical Quarterly* 56 (1970): 742-58, yeniden basım Lang (yayına hazırlayan), *The Creative World of Beethoven*, 240-56.

7 Bu konuda Robert Marshall'a borçluyum.

8 Bakınız D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischof' Miscellany*, 1: 527-29.

9 Bakınız M. Tusa, "Beethoven's C-Minor Mood," *BF* 2:1-28.

10 "Mutlak melodi" tabiri için bakınız H. Gal "Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven," *Studien zur Musikwissenschaft* 5 (1916): 61 ve devamı.

11 Bakınız L. Lockwood, "Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique," *Beethoven-Kolloquim 1977*, yayına hazırlayanlar R. Klein (Kassel, 1978), 174-82; L. Lockwood, "Beethoven's Early Works for Violoncello and Pianoforte: Innovation in Context," *Beethoven Newsletter* 1, no. 2 (1986): 17-21.

12 *Essai sur le doigte du violoncelle* (Paris, 1813 civarı).

13 Jean Lous Duport'un Beethoven'a gönderdiği, bu iki çello sonatı için ona teşekkür ettiği 16 Eylül 1798 tarihli bu kayıp mektubun özeti için bakınız Albrecht, 1, No. 28, 52 ve devamı. Sonatlar resmen Kral II. Friedrich Wilhelm'e ithaf edilmiştir; hiç kuşkusuz bunun iyi diplomatik sebepleri vardı, fakat aynı zamanda kralın çelloya hevesini de yansıtıyordu.

14 Wegeler-Ries, 86.

15 *AMZ* (1799), sütünlar 570-71, aktaran S. Kunze, *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit* (Laaber, 1987), 18.

16 *Zeitung für die elegante Welt*; bakınız Kunze, *Beethoven: Die Werke,* 15 ve devamı.

17 64-65. ölçüler.

18 "Largo" tempo olarak Opus 1 Triolarının ikincisinin, Opus 2 No. 2 ve Opus 7 piyano sonatlarının, Birinci Piyano Konçertosu'nun yavaş hareketlerinde; daha sonra Opus 31 No. 2'nin giriş bölümünün, Üçüncü Piyano Konçertosu'nun yavaş hareketinin, Üçlü Konçerto'nun yavaş hareketinin ve Opus 70 "Hayalet" Triosu'nun meşhur yavaş hareketinin, son olarak da Opus 106 *Hammerklavier* Sonatı'nın final bölümünün giriş kısmının temposu olarak karşımıza çıkar.

19 Bakınız L. Fischer "Zur Interpretation des langsamen Satzes aus Beethovens Klaviersonate Opus 10 Nr. 3," *International Musical Society, Report of the Eleventh Congress, Kopenhag 1972* (Kopenhag, 1974), 1:84.

20 Schindler, *Beethoven*, ikinci basım (Münster, 1845), 80; bakınız Schindler, *Beethoven As I Know Him*, 406.

21 O sıralarda üç tane Thun Kontesi vardı; yaşlı olan Haydn'ın hamisiydi; iki genç kontesten biri Kont Razumovsky'nin biri de Prens Karl Lichnowsky'nin eşleriydi. Bakınız B. Cooper, *The Beethoven Compendium* (Londra, 1991), 223. Üçünün birden Heinrich C. Füger tarafından yaklaşık 1788'de yapılmış bir portresi için bakınız *Ludwig van Beethoven*, yayına hazırlayan Joseph Schmidt-Görg ve Hans Schmidt (Bonn, 1974), 131.

22 Mozart'ın yeni bir piyano konçertosu ve üç senfoninin ilk icrasını yaptığı bir konserden sonra babasına yazdığı 10 Nisan 1784 tarihli bir mektup; bakınız R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life*, 366 ve devamı.

23 Constanze Mozart'ın Johann Andre'ye yazdığı, 30 Mayıs 1800 tarihli mektup; aktaran Alfred Einstein, *Chronologisch-tematisches Verzeichnis samtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts... von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*, üçüncü basım, yayına hazırlayan A. Einstein (Leipzig, 1980), 572.

24 Zmeskall'ın 1800 civarında imzalı versiyonun sahibi olmasıyla ilgili olarak Alfred Einstein'ın yayma hazırladığı haliyle Kochel Kataloğuna bakınız, *Chronologisch-tematisches Verzeichnis samtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts* (Leipzig, yeniden basım 1980), 572. İkisinin bir karşılaştırması için bakınız D. F. Tovey'nin Mozart'ın kenteti hakkındaki notuna bakınız, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music* (Oxford, 1944), 106-20.

25 Bakınız Michael Tusa, yukarıdaki 9. not.

5. BÖLÜM KRİZ YILLARI
(Sayfa 115-127)

1 Goya'nın hastalıkları ve sanatsal tepkileriyle ilgili olarak bakınız M. Gedo, "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician," M. Gedo (yayına hazırlayan) *Psychoanalytic Perspectives on Art* (Hilsdale, New Jersey, 1985), 1:75-106. Gedo'nun Goya'yı tasviri bir noktada Beethoven'ı hatırlatır: "güçlü, sağlam bir fiziği olan... bir dehanın üretkenliğini kaldırabilecek hevese ve kuvvete sahip... döneminin sanat dünyasında hızla yükselip öne çıkan, güç kazanan bir adam." (77) Goya'nın bir sanatçı olarak eleştirel değerlendirmesi için bakınız Fred Licht, *Goya: The Origins of Modern Temper in Art*, (New York, 1979).

2 Hayatı boyunca, hastalıklarının ve sağırlığının yıl be yıl tıbbi bir değerlendirmesi için bakınız H. Bankl ve H. Jesserer, *Die Krankenheiten Ludwig van Beethovens* (Viyana, 1987). Hastalığıyla ilgili ilk kuramların kaynağı "Fischof-Elyazması"dır; burada "1796 yazında tehlikeli bir hastalık geçirdiği, nekahat dönemindeyken duyuşunun zayıflamaya başladığı" belirtilmiştir; aktaran Bankl ve Jesserer, 11.

3 *Briefwechsel*, 65; Anderson 51. Ekim 1802 tarihli Heiligenstädter Vasiyetnamesi'nde Beethoven "altı yıldan beridir ümitsizce sağırlığın pençesinde olduğu"nu yazmıştır; bu yüzden bu sorunun farkına ilk kez 1796'nın sonlarında vardığı söylenebilir. Fakat verdiği bu tarihin bir başlangıç tarihi olup olmadığından emin olamıyoruz; o yüzden şimdilik sadece Beethoven'ın sorunun farkına "1796 ile 1798 arasında" vardığını söyleyebiliriz.

4 Yazarların sağırlığa verdikleri benzer cevaplarla ilgili geniş kapsamlı örnekler için B. Grant'ın derlediği antolojiye bakınız, *The Quiet Ear: Deafness in Literature* (Londra, 1987). Bu kitabın giriş bölümünde Margaret Drabble "acı çekenin yalnızca sağır kişi olmadığı, ailesi, öğretmenleri, onunla temas kuran herkes olduğu" gözleminde bulunur. Grant'ın antolojisinde Heiligenstädter Vasiyetnamesi'ne de yer verilmiştir, 71-73.

5 *Briefwechsel*, 67; Anderson, No. 53. Görünüşe bakılırsa Beethoven'ın mektuplarının tek editörü Anderson olmuştur; Anderson *Hamlet*'e bu atfı (III, ii, 388-96) da tespit etmiştir;

Hamlet bu sahnede alaycı bir şekilde Guildenstern'i ihanetle suçlayarak, "Görünüşe göre anahtarlarımı tanıyordun. İçimdeki esrarın özünü seslendireceğini sandın. En tizinden en pesine dek ne kadar ses varsa çıkarmaya kalkıştın benden" demiştir (William Shakespeare, *Hamlet*, çeviren Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, Aralık 1999). Beethoven, Shakespeare'i Schlegel'in yaptığı çeviriden tanıyordu; 1801'e gelindiğinde Schlegel, Shakespeare'in sekiz eserini çevirmiş bulunuyordu. 1810'da bu eserler Beethoven'ın elindeydi; besteci bunların bazılarını ve Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ını Therese Malfatti'ye göndermeyi önermişti; bakınız *Briefwechsel*, No. 442; Anderson, No. 258.

6 Anderson, No. 53; çeviri burada biraz değiştirilmiştir.

7 Mektup için bakınız *Briefwechsel*, No. 70; Anderson, No. 54. Çok tartışılan Heiligenstädter Vasiyetnamesi'nın eksiksiz bir kopyası bir kereden fazla basılmıştır; örneğin H. Müller von Asow, *Beethoven, Heiligenstädter Testament: Faksimile* (Viyana, 1969); çeviriler için Anderson, *Letters,* 3: 1351-54; TF, 304; Solomon, *Beethoven*, 151-54. Solomon bu belgenin, "Beethoven'ın dokunaklı ümitsizlik ifadeleriyle erdeme bağlılığını vurgulayan tumturaklı, hatta edebi deyişler arasında gidip gelen, ilginç bir dengesizliği olan" tonu hakkında içe işleyen bir yorum sunar. Bu belgenin "ilk baştaki duygusallığın büyük bölümünün kazındığı, titizlikle gözden geçirilmiş 'düzgün bir kopya' olduğunu" belirtir.

8 Giulietta Guicciardi hakkında bakınız TF, 288-92; Solomon, *Beethoven*, 196 ve devamı, A. Tyson, "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi," *BS* 1:1-7.

9 Heiligenstädter Vasiyetnamesi'nin anlamı, Beethoven'ın hayatı ve karakteri açısından öneminin yanı sıra yaklaşmakta olan sağırlık deneyiminin ve sonuçlarının bir anlatısı olmasında yatar.

10 *AMZ* 29 (17 Ekim 1827): 705. Bakınız Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 188, n. 62.

11 *Briefwechsel*, No. 106 (Heiligenstädter Vasiyetnamesi), 124, n. 2. *Briefwechsel*'in editörü Sieghard Brandenburg bu noktayı Hedwig Müller von Asow'a atfeder.

12 Solomon, *Beethoven*, 155-57.

13 Ries; Wegeler-Ries, *Notizen*, 78-79'da Beethoven'la yürüyüşe çıktığında böyle bir olay geçtiğini doğrular. Bir çoban kaval çalmaktadır ve "Beethoven yarım saat boyunca hiçbir şey duymaz".

14 Yaşının 27 olarak olarak belirtilmesi, Beethoven'ın yaklaşık 1810'a kadar 1772'de doğduğunu sanmasından kaynaklanmıştır.

15 Retorik yönü Claus Canisius da vurgulanmıştır, *Beethoven* (Münih, 1992), 155-64. Fakat Canisius vasiyetnameyi esasen kişisel bir ifade olarak değil de "Beethoven'ın edebiyatla içli dışlılığının bir örneği" olarak okumakla çok ileri gitmiştir.

16 Bakınız M. Solomon (yayına hazırlayan), "Beethoven's Tagebuch of 1812-18," *BS*, 3:193-288, özellikle de 212.

17 Beethoven'ın Masonlara katılması ihtimaliyle ilgili olarak bakınız Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 1:151 ve devamı. Beethoven ve Mason hareketiyle ilgili araştırmaya dayalı bir değerlendirme için bakınız M. Solomon, "Beethoven, Freemasonry, and the Tagebuch of 1812-18," *BF* 8 (2001): 101-46. *Sihirli Flüt*'teki tapınak sahnesiyle ilgili olarak bakınız N. Till, *Mozart and the Enlightenment* (New York, 1993), 282 ve devamı. Yukarıda Opus 1, 1 No'lu Trio'yla ilgili tartışmada belirttiğim üzere Beethoven Mi Bemol Majör birçok eseri (ve birkaç da Do ve Si Bemol Majör eserleri) *Sihirli Flüt*'ten Mason ritüelinin sembolleri olarak aşina olduğumuz yükselen üçlü akorlara göndermeler içerir.

18 Beethoven'ın sağlık durumunun bozulduğuna dair kanıtlar olarak mektupların değerlendirmesi için bakınız Bankl ve Jesserer, *Die Krankenheiten Ludwig van Beethovens*, 8-66.

6. BÖLÜM PİYANO İÇİN VE PİYANOYLA MÜZİK (Sayfa 129-151)

1 Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Carl Czerny'den alıntı, *Über den richtigen Vortrag der samtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, P. Badura-Skoda (yayına hazırlayan), 19. Bu sözün tarihi 1852'ye, Czerny'nin hayatında çok geç bir döneme uzanır; Czerny ilk derlediği hatıratına on yıl sonra eklediği anekdotlardan birinde aktarmıştır.

2 Czerny, *Über den richtigen Vortrag*, 10: "Krumpholz beni Beethoven'a getirdiğinde 10 yaşındaydım;" yani 1800'de. Beethoven'ın Krumholz'u sevdiği, işitilen başka sözlerden de bellidir, fakat Beethoven'ın Franz Kandler'in defterine "Krumpholz'umuzun ani ve beklenmedik ölümünün hatırasına" yazdığı "Gesang der Mönche," WoO 104 de bunun bir kanıtıdır. Krumpholz 1 Mayıs 1817'de ölmüştü; bakınız Kinsky-Halm, 566 ve devamı.

3 Bir değerlendirme için bakınız JTW, 511-23.

4 *Briefwechsel*, No. 870; Anderson, No. 553.

5 İmzalı elyazmaları yoksa da Opus 18'in eskizlerinin yanı sıra, bunların kaynağını, Opus 18 No. 1'in Amenda tarafından saklanmış bir ön versiyonundan, Çek Cumhuriyeti'nde bazı pasajların önceki okumalarının da bulunduğu Lobkowitz Arşivi'nde korunan kısımların bazı elyazması kopyalarından öğreniyoruz. Grasnick I eskiz defteri Clennis Brenneis tarafından çözülerek, Bonn'daki Beethoven-Archiv tarafından yayınlanacaktır. Harvard'da Bahar 2001'de verdiğim Beethoven seminerine katılanlara bu eskiz defteri üzerindeki yoğun çalışmalarından dolayı, Beethoven-Archiv'den Sieghard Brandenburg'a ve Dr. Brenneis'a o seminere yeni çözümün yayın öncesi bir kopyasını sunduklarından dolayı minnettarım.

6 Bakınız JTW, 48 ve devamı.

7 Eskiz defterlerinin yapraklarını bu şekilde onarma yönteminin sahibi Alan Tyson, Douglas Johnson ve Robert Winter'dır; bu yöntemin sonuçları, Johnson'ın başkanlığındaki editör ekibinin yayma hazırladığı, *The Beethoven Sketchbooks* (Berkeley, 1985) başlığıyla yayınlanmış olan onarılmış eskiz defterleri kataloğunda somutlaşmıştır. Grasnick 1'den ilk toplananların yeniden onarımı için JTW'ye 78-83, çözümü ve önerdiği sıralama için Clemens Brenneis'a ve 5. dipnotta belirttiğim seminere katılan Aaron Allen'a borçluyum.

8 JTW, 77-83; eskiz defterinin dağınık haldeki ilk toplanması da dahil olmak üzere yeniden düzenlenmiş halini ve 82 defterin içeriğinin bir değerlendirmesini sunar.

9 Beethoven'ın eskizleri üzerine akademik çalışmaların tarihi, birçok dönüm noktası olan uzun ve karmaşık bir tarihtir. Kısaca aktarmak gerekirse eskiz defterlerinin, 1865 ile 1880 arasında Gustav Nottebohm tarafından ilk kez betimlenmesiyle başlamıştır. O tarihten bu yana geçen yüz yirmi beş yıl içinde eskiz defterlerinin içeriğiyle ilgili tek tük güvenilir yayınlar yapılmıştır; malzemenin büyük bölümü halen yayınlanmayı beklemektedir. Alanın kısa bir tarihi, ana koleksiyonlarla ilgili bir araştırma için bakınız JTW, giriş ve birinci bölüm, 3-65.

10 *Briefwechsel*, No. 1021 (Steiner'e, görünürde 30 Aralık 1816 tarihli mektup). Steiner Mayıs 1817'de Onslow'un üç kentetini bu bestecinin Opus 1'i olarak yayınlamıştır.

11 *Briefwechsel*, No. 1782. (25 Şubat 1824, Maurice Schlesinger'e.)

12 Bakınız O. Biba, "Schubert's Position in Viennese Musical Life," *19th Century Music* 3 (1979): 106-13.

13 1827'deki Schubert-Beethoven ilişkisi hakkında yakın tarihli bir özet için, bakınız B. Newbould, *Schubert: the Music and the Man* (Berkeley, 1997), 258.

14 167-71. ölçüler ve 175-79. ölçüler.

15 E. Sisman, "Pathos and the Pathetique: Rhetorical Stance in Beethoven's C-Minor Sonata, Opus 13," *BF* 3 (1993), 81-105.

16 *Briefwechsel*, No. 97, Thayer sayesinde bilinen parçalı bir mektup. Beethoven'ın Haydn ile Mozart'ın yaptığı hangi düzenlemelerden bahsettiği bilinmiyor; genelden bahsedip etmediği de belli değildir.

17 Bakınız L. Lockwood, "Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from Opus 22 to Opus 28," *Israel Studies in Musicology* 6 (1996): 1-16.

18 Bakınız R. Kramer (yayına hazırlayan), *A Beethoven Sketchbook from the Summer of 1800* (Bonn, 1999).

19 Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 25.

20 W. Gardiner, *The Music of Nature* (Londra, 1832), 235-40.

21 1800 tarihli Landsberg 7 eskiz defterinden bu hareket planı için bakınız Lockwood, *Studies*, 148.

22 Paer'in marşının, bazı küçük hatalarla birlikte tamamının piyano notaları için bakınız G. Biamonti, Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven (Torino, 1968), 312 ve devamı. Biamonti'nin versiyonu'nun Paer'in operasının, Harvard Üniversitesi Eda Kuhn Loeb Müzik Kütüphanesi'nde bulunan orijinal piyano versiyonuyla karşılaştırdım.

23 Beethoven, orta hareketi, yedi diyezden oluşan, hiç alışılmadık Do Diyez Majör'e yerleştirmekten kaçındığı için Re Bemol Majör'ü kullanır.

24 Şu meşhur "Ay Işığı" başlığı, şair Rellstab'ın ilk hareketi Vierwaldstattersee'de ay ışığında yapılan bir tekne gezisine benzetmesinden gelmektedir; bakınız TDR 2: 257 ve Uhde, Beethovens Klaviermusik (Stuttgart, 1980), 2:361. Sonat ilk çıktığında o kadar ün kazandı ki her tür yazımı mevcuttu; bunlar arasında koro ve orkestra için "Kyrie elesion" (Tanrım, merhamet et) metniyle yapılmış bir versiyon, Liszt'in 1835'te yaptığı, Parisli bir orkestranın ilk hareketi, kendisinin tek başına ikinci ve üçüncü hareketleri çaldığı bir düzenleme de yer alıyordu.

25 Bakınız 1802 tarihli değerlendirme, Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 2 ve L. Lockwood, "Reshaping the Genre."

26 Bakınız D. Coren, "Structural Relations between Opus 28 and Opus 36," *BS* 2:66-83.

27 Bakınız J. Schmalfeldt, "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata," *BF* 4 (1995): 37-72.

28 Opus 47'nin bestelenme tarihi için bakınız Suhnne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47" (Doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1997).

29 Tolstoy'un hikâyesi Janacek'in "Kreutzer Sonatı" isimli No. 1 Yaylı Kuarteti'ne (1923) ilham vermiştir.

30 Üçüncü Piyano Konçertosu'nun tarihlemesi kesin değildir; bunun sebebi de "Kafka" belgeleri içinde bir ilk hareket kadansına ve 2/4'lük rondo bir finale ait, muhtemelen 1796 ile 1798'in başı arasında yapılmış karalamaların bulunmasıdır. Beethoven'ın Do Majör konçertosuna eşlik etsin diye Do Minör bir konçerto düşünmüş olması, ama sonra konçertoların yazılması halka açık icra edilmelerine yakından bağlı olduğu için bu projeyi dört-beş yıl ertelemiş olması son derece akla yatkındır. Ayrıca Do Minör Konçerto'nun imzalı versiyonunun tarihiyle ilgili, 1800 mü yoksa 1803 mü olduğu sorunu etrafındaki spekülasyonlar Leon Plantinga tarafından 1803 lehine sona erdirilmiş; böylece eserin aslında, İkinci Senfoni, Opus 31 Piyano Sonatları, Opus 34 ve Opus 35 Varyasyonları'nın yanı sıra 1802 civarındaki büyük üslup değişikliklerini yansıtan diğer eserler bağlamında 1802-3 döneminde ortaya çıktığı görüşü güçlenmiştir. Bakınız Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 113-35. William Kinderman (Beethoven [Berkeley, California, 1995], 64 ve devamı) Üçüncü Konçerto'nun 1796-1800 gibi erken bir tarihte bestelenmiş olabileceği yönündeki eski görüşü desteklese de ben Plantinga'nın argümanlarını ikna edici buldum.

31 Beethoven'ın *Eroica* üzerinde çalışırken K. 595'in final temasını kopyalaması hakkında bakınız ikinci bölüm.

7. BÖLÜM ORKESTRA İÇİN MÜZİK VE İLK KUARTETLER (Sayfa 153-174)

1 Dominant altı Fa'nın dominant yedinci notası olarak tonik Do⁷'yle başlayan açılış ilerlemesi, açılıştaki tonik akorun bemol yedinci notasını artırdığı, IV'ten V'e çıktığı, sonra IV'e, yine V'e geçtiği ardından I'e döndüğü benzer bir hareketin sıkışmış halidir. *Das Wohltemperierte Klavier*'nin ilk prelüdünden, Mozart'ın Mi Bemol Majör Piyano Kuarteti'ne, Haydn'ın büyük Mi Bemol Majör Piyano Sonatı'na örnekler boldur. Beethoven geleneksel biçimi Opus 1 No. 1 Mi Bemol Majör Piyano Triosu'nda zaten kullanmıştı; ayrıca Birinci Senfoni'de, Prometheus Uvertürü'nün açılış ölçülerinde, çok daha istikrarsız olan IV'ün V^2 akoru ilk ses olarak kullanılmasında olduğu gibi daha dramatik kullanımlarına da yer vermişti.

2 Bakınız L. Lockwood, "Beethoven's First Symphony: A Farewell to the Eighteenth Century," *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, (yayına hazırlayan) L. Lockwood ve E. Roesner (Philadelphia, 1990), 235-46.

3 Bakınız H. Berlioz, *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies* (Urbana, Illinois, 2000), 30 ve devamı. Çeviri değiştirilmiştir.

4 C. Ritorni, *Commentari della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Viganò e della chirografia e de' coropei scritti da Carlo Ritorni* (Milano, 1838), 47. Bir çeviri için bakınız T. Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony* (Cambridge, 1998), 117 ve devamı.

5 Ritorni, *Commentari*, 49.

6 Viganò'nun balesi ile Napoléon'un bağlantısı hakkında bakınız C. Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik* (Wilhelmshaven, 1978), 73-81; ayrıca P. Schleuning, "Beethoven in alter Deutung: Der 'neue Weg' mit der Sinfonia Eroica," *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987): 165-94.

7 *Briefwechsel*, No. 176 (4 Ocak 1804).

8 Bakınız M. S. Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 391.

9 J. Mongredien, *French Music from the Enlightenment to Romanticism: 1789-1830*, çeviren S. Fremaux (Portland, 1986), 278; Baillot'nun Viyana'da geçirdiği dönem hakkında *Le Menestrel*'de yayınlanan bir makaleden, 1864.

10 Bakınız David Charlton'un mükemmel makalesi, *NG2*, "Revolutionary Hymn".

11 S. Schama, *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, (New York, 1989), 598. Bakınız Laura Mason, *Singing the French Revolution*, (Ithaca, New York, 1996).

12 R. Rolland, *Goethe and Beethoven* (New York, 1931). Rolland Klopstock'un 1797'de Hamburg'da tanıştığı Rouget de Lisle'e hemen hemen aynı şeyi söylediğini aktarır.

13 Eserin notaya dökülmüş halinde Beethoven Fransız tarafını temsil eden müziğe "Marcia: Marlborough" ibaresini düşmüştür.

14 Bakınız "March," *NG2*.

15 Bakınız Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 7 ve devamı.

16 "National Anthems," "Almanya" altında, *NG2*.

17 "The Star-Spangled Banner" ancak 1931'de ABD'nin ulusal marşı yapılmıştır.

18 R. Locke, "Paris: Centre of the Intellectual Ferment," A. Ringer (yayına hazırlayan), *The Early Romantic Era* (Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1990), 37.

19 Beethoven "Allegro con brio" ibaresini birkaç orkestral eserinin ilk hareketinde kullanmıştır; bunlar arasında Birinci Piyano Konçertosu, Üçüncü ve Beşinci senfoniler, *Coriolanus* ve *Egmont* uvertürleri de yer alır.

20 Berlioz, *A Critical Study*, 36. Çeviri değiştirilmiştir.

21 Wegeler-Ries, 77.

22 Kunze, Beethoven, *Die Werke*, 35-38, 1804 ile 1812 arasındaki değerlendirmeler sunulur.

23 I. Ritter von Seyfried, Ludwig van Beethoven Studien..., ikinci basım (Leipzig, 1853), 6. Seyfried'in Beethoven'ın kontrpuan ve besteleme çalışma malzemeleriyle ilgili sunumuna dair Nottebohm haklı sorular ortaya atmış olsa da bu kitabın sonuna eklenmiş olan "Biyografik Eskiz" bestecinin çağdaşı olan bir isim tarafından kaleme alınmış değerli bir metindir.

24 Haydn'ın Opus Kuartetleri hakkında bakınız W. Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* (Westport, Connecticut, 2000).

25 Bu görüş Riemann'a kadar uzanır ve Kerman, *The Beethoven Quartets*, 68 de dahil olmak üzere sonraki dönemlere ait literatürde de sık rastlanan bir görüştür.

26 Bakınız R. Kramer, "Counterpoint and Syntax: On a Difficult Passage in the First Movement of Beethoven's String Quartet in C Minor, Opus 18 No. 4," S. Brandenburg ve H. Loos (yayma hazırlayanlar), *Beitrage zu Beethovens Kammermusik* (Münih, 1987), 111-24.

27 O yıla ait olup kayıp olduğu ileri sürülen bir eskiz defteriyle ilgili olarak bakınız S. Brandenburg, "Beethovens Streichquartette Opus 18," *Beethoven und Böhmen*, (yayına hazırlayanlar) S. Brandenburg ve M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1998), 282.

28 İlk hareketin daha önceki bir versiyonu için bakınız Janet Levy, *Beethoven's Compositional Choices*; bu ilk versiyonun Pro Arte Quartet tarafından çalınan Laurel Recording basımı için benim notlarım.

29 *Briefwechsel*, No. 67 (1 Temmuz 1801).

30 Bu gözlemin, yani füg ve fügatonun kuartette piyano sonatında olduğundan daha sık kullanılmasının, Beethoven'ın ilk sonatlarında yer yer fügato pasajlarla karşılaşmamıza rağmen geçerli olduğu görülür. Özellikle dikkate değer iki örnek Opus 2 No. 3 Do Majör Sonat'ın Scherzo'su ile Opus 10 No. 2'nin final bölümünün açılışıdır. Burada asıl mesele, Beethoven'ın sonraki sonatlarında yapacağı gibi, bu aşamada piyano sonatlarını füg ve fügato için işlemeye yeterince yer bulamamış olması, fakat Opus 18 No. 1'in hem ilk hareketinde hem finalinde füg ve fügatoya yer açmış olmasıdır.

31 Owen Jander Beethoven'ın, rakibi Daniel Steibelt'in bestelediği, *Romeo ve Juliet* üzerine 1793 tarihli bir Fransız operasını düşünüyor olabileceği üzerinde durmuştur. (Eylül 1988'de Amerikan Müzikoloji Cemiyeti'nin konuyla ilgili toplantısında yapılmış sunum.)

32 TDR 2, 186; TF 261. Ayrıca bakınız Bernd Edelmann, "Die poetische Idee des Adagio von Beethovens Quartett Opus 18, Nr. 1," *Rudolph Bockholdt Festschrift*, (yayma hazırlayanlar) N. Dubowy ve S. Meyer Eller (Pfaffenhofen, Almanya, 1992), 247-67.

33 Bakınız S. Brandenburg, "The First Version of Beethoven's G Major String Quartet, Opus 18, No. 2," *Music and Letters* 58 (1977): 127-52. Ayrıca bakınız D. Greenfield, "Sketch Studies for Three Movements of Opus 18, No. 1 and 2" (Doktora tezi, Princeton Üniversitesi, 1982).

34 Grasnick 1 eskiz defteri, folyo 27v. Bu not Beethoven'ın sadece eseri değil, altı kuartetlik bu dizide kullanabileceği düzeni düşündüğünü gösterir.

35 J. Yudkin bu bağlantıdan yanadır; "Beethoven's 'Mozart' Quartet," *JAMS* 45 (1992):30-74.

36 Kerman, The Beethoven Quartets, 76, bu hareketi Beethoven'ın 1 Temmuz 1801'de Amenda'ya yazdığı sıcak, içten bir mektupla ilişkilendirir; mektupta Beethoven yaklaşmakta olan sağırlığını karşılamaya hazırlanırken yaslandığı "kederli teslimiyet"ten bahsetmektedir. Bir başka bakış açısıyla, C. Dahlhaus, "La Malinconia," Ludwig van Beethoven, (yayına hazırlayan) L. Finscher (Darmstadt, 1983), 200-211, biyografik etkenlerin en aza indirilmesi gerektiği, bu hareketteki fikrin "felsefi bir melankoli" olduğu ileri sürülür. "Die Darstellung de Melancholie in Beethovens Opus 18 No. 6," age. 212-39'da A. Forchert doğruluğuna benim de inandığım bir argümanla bu hareketin Adagio ve Allegro'nun kontrastıyla "melankoli"yi üzgün ve mutlu iki kisve altında sunduğunu savunur. Elaine Sisman da "C.P.E. Bach, Beethoven and Labyrinth of Melancholy" başlıklı çalışmasında (yayınlanmamış çalışma, 2000) bu fikri benimsemiştir; çalışması Beethoven'ın bu iki katmanlı görüşe

dair kaynakları arasında C.P.E. Bach'ın H. 579 Do Minör Trio Sonatı'nın da olabileceğini göstermektedir; Bach'ın bu eserinde ilk hareket "Sanguineus" ile "Melancholicus" arasında bir diyalogdur.

37 Bu gözlemi Profesör Richard Kurth'a borçluyum; kendisi Harvard'da düzenlenen bir seminerden ortaya çıkan yayınlanmamış bir makalede bunu tartışmıştır.

8. BÖLÜM İLK OLGUNLUK: GENEL BİR DEĞERLENDİRME (Sayfa 175-184)

1 C. Burney, *A General History of Music* (Londra, 1776), 1: xvii.

2 Burney (Londra, 1789), 3: v.

3 İlgili alıntılar için bakınız Burke'nin *Philosophical Enquiry into the Orign of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Londra, 1757) ve Christian Friedrich Michaelis'in *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* (1806-7) ve *Berlinische musikalische Zeitung*'daki (1805) makaleleri, bakınız P. le Huray ve J. Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge, 1981), 69-74 ve 286-92, özellikle de 289.

4 Bakınız V. Gotwals (yayına hazırlayan), Joseph Haydn, 60-61. Gotwals şunu çevirmiştir: Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, ilk olarak *AMZ*, No. 41-49'da (Temmuz-Eylül 1809) sonra ayrı bir eser olarak yayınlanmıştır (Leipzig, 1980). Ayrıca bakınız J. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge, 1991), 227-32, Haydn'ın estetiğinin müzik dışı yönleri hakkında.

5 Çağdaşı Albert Christoph Dies'in kaleme aldığı diğer önemli Haydn biyografisinde bir paralellik görülebilir; Dies bu çalışmada Haydn'ın klavye müziğini önem açısından doğruca senfonileri ve kuartetlerinden sonra üçüncü sıraya yerleştirmiştir; ardından "(Mozart'ın dışında) birçok yeni klavye bestecisi bu yer için onunla yarışabilir; özellikle de ateşli ruhuyla Muzio Clementi (hatta belki de *vahşi isyanı yatıştığında* gelecekte Beethoven bile)" diye eklemiştir. Bakınız Griesinger, 200.

6 *The Letters of Mozart and his Family*, ikinci basım (yayına hazırlayan ve çeviren) Emily Anderson (New York, 1985), II, 769.

7 *Letters*, (yayına hazırlayan) Anderson, 833.

8 Sanatın aslında doğanın taklidi olduğu Aristocu dünya görüşünün temel direğidir; asırlar boyunca edebiyatta, ardından on altıncı-on sekizinci yüzyıl arasındaki estetik yazılarda yankılanmış, ince ince işlenmiştir; özlü bir toparlama için bakınız B. Cooper, 62-65.

9 Robert Marshall'ın ünlü derlemesinde "Estetik Öncüller" bölümüne bakınız, *Mozart Speaks*, 181 ve devamı. Ayrıca bakınız Till, *Mozart and the Enlightenment*, 172-88.

10 Bakınız A. Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, Massachusetts, 1987), özellikle 23-35.

11 Beethoven'ın Sulzer'in ansiklopedik denemesini bildiği "Resitatif" hakkındaki makaleyi 1800-1802 döneminde kendi dramatik vokal müzik çalışmalarında kullanmasından bellidir; bakınız R. Kramer, "Beethoven and Carl Heinrich Graun," BS 1: 18-44.

12 J. G. von Herder, *Reflections on the Philosophy and History of Mankind* (1784-91), kısaltılmış İngilizce çeviri, T. Churchill, (yayma hazırlayan) F. Manuel (Chicago, 1968), 40.

13 J.G. Herder, *Samtliche Werke*, (yayına hazırlayan) B. Suphan, IV (Berlin, 1877-1913), 161 ve devamı, aktaran F. Blume, *Classic and Romantic Music* (New York, 1970), 13.

14 *The Remarkable Musical Life of the Tone-Poet Joseph Berglinger*'den, Wackenroder ve Tieckk'in *Outpourings of an Art-Loving Friar* adlı eserinde, çeviren E. Mornin (New York, 1975), 105 ve devamı, 107 ve devamı. Beethoven'ın çevresindeki müzisyenlerin ve eğitimli

insanların, ayrıca kendisinin Wackenroder'in yazılarını bildiği, 1819'da Bremenli Carl Iken'ın Beethoven'a gönderdiği bir mektuptan bellidir. Iken mektubunda Joseph Berglinger'ın kim olduğunu Beethoven'a açıklamaksızın onun bir pasajını aktarmıştır; bakınız *Briefwechsel*, 1359.

15 Bakınız 17 Temmuz 1812 tarihli "Emilie M."ye mektubun giriş bölümü.

16 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, ikinci basım, (yayına hazırlayan) K. Hofmann (Tutzing, 1971), 93.

17 Heuberger'e göre Brahms, Beethoven'ın ilk çalışmalarında ses uyumsuzluğunu ele alma biçimini Mozart ve Bach'ın yaklaşımlarıyla karşılaştırarak olumsuz sonuçlara varır.

18 Opus 1'in değerlendirilmesi, *Wiener Jahrbuch* 1 (1806), Heft 2, 53-54; aktaran Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 13.

19 *AMZ*'nin 1805 tarihli değerlendirmesinden, aktaran Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 36.

20 *AMZ*'de değerlendirme (1799), sütunlar 541 ve devamı; aktaran Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 18.

21 *Briefwechsel*, No. 59; Anderson No. 48 (22 Nisan 1801).

9. BÖLÜM YENİ ÇAĞDA BEETHOVEN (Sayfa 187-207)

1 Napoléon hakkındaki çok sayıda kitaptan ben sadece ikisinden bahsediyorum. Biri G. Lefebvre'in klasik değerlendirmesidir, *Napoléon*, çeviren H. F. Stockold (New York, 1969); diğeri A. Schom'un değerlendirmesidir, *Napoloen Bonaparte* (New York, 1997), bu eserin çok geniş bir bibliyografyası vardır.

2 E. Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1799-1848* (New York, 1962), 99.

3 TF, 403; Solomon, *Beethoven*, 181.

4 Briefwechsel, No. 84; Anderson, No. 57. Napoléon'un Papa'yla anlaşması sayesinde Fransız rejiminin politikalarıyla kilisenin politikaları arasında uzlaşma sağlanmıştı. Anlaşma başka şeylerin yanı sıra Roma Katolikliği'nin Fransız halkının, o zamanlar halkın gelecekteki yöneticileri olarak görülen konsüllerin çoğunluğunun dini olarak kabul edileceğini ilan ediyordu. Anlaşma Devrim'in seküler geleneği içinde bir kavram olan kilise ve devlet ayrılığının sonunu getirmişti. Bakınız Lefebvre, Napoléon 1: 133 ve devamı.

5 Orijinal metin için bakınız F. Ries, *Briefe und Dokumente*, 61-63; çeviri için bakınız Albrecht, No. 71.

6 Avusturya'nın savaş yürütme kapasitesi ile mali durumu arasındaki ilişki için bakınız Josef Karl Mayr, Wien im Zeitalter Napoléons (Viyana, 1940), 16; ayrıca Lefebvre, Napoléon 1: 206. Avusturya rejiminin 1802-5 döneminde Napoléon'a karşı temkinli, tereddütlü tavrıyla ilgili olarak bakınız Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, 44 ve devamı.

7 Özellikle eğitimiyle ilgili kişisel bir portre için bakınız W. Langsam, *Francis the Good* (New York, 1949). Beethoven Opus 20 Yedilisi'ni Francis'in ikinci eşi İmparatoriçe Maria Theresia'ya ithaf etmiştir; Opus 136 *Der Glorreiche Augenblick* kantatını da tabii ki İmparator Francis de dahil olmak üzere Viyana Kongresi'ne katılan devlet başkanlarına hitaben bir armağan olarak yazmıştı. 1815'te Do Majör Uvertürü'nü imparator için gecikmiş bir "isim yortusu" eseri olarak kullanmaya karar vermişti; fakat bu esere (daha sonra Opus 115 olmuştur) 1814'te "herhangi bir amaçla ya da konserlerde kullanılmak üzere" bir uvertür olması niyetiyle başlanmıştı. Beethoven hiçbir büyük eserini açıkça imparatora ithaf etmemişti; Francis'in silinip gitmekte olan Kutsal Roma İmparatorluğu'nu 1806'da lağvetmesi, kalıtım yoluyla Avusturya İmparatoru unvanını alması sonrasında bile. Kutsal Roma İmparatoru "II. Francis" böylece Avusturya İmparatoru "I. Francis" olmuştu.

8 Francis'in etkisiz yönetimi ve rejimini altüst eden mali sorunlar hakkında bakınız Lefevbre, 1: 206-8.

9 Bakınız Ries'in mektubu, yukarıda 5. not.

10 Bu dönemde birçok bestecinin savaşlar ve zaferler şerefine yazdığı çok sayıda parça vardır; bakınız B. Arnold, *Music and War: A Research and Information Guide* (New York, 1993), 52-87.

11 Bu Fransızca eserlerin *Eroica* ile olası bağlantıları üzerine, bakınız C. Palisca, "French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March," *Music and Context: Essays for John Ward*'da, (yayına hazırlayan) A. D. McLucas (Cambridge, Massachusetts, 1985), 198-209.

12 Sonneck, 74 ve devamı; Solomon, 181.

13 TF, 920.

14 Bakınız TF, 339. "Eksiksiz basım" fikrinin yetkisiz yayıncıların müziğini korsan yayınlamasına karşı yapılacak bir basım, dolayısıyla gelirini koruma girişimi olduğunu da hatırlamalıyız.

15 Bakınız TF, 328 ve devamı.

16 TF, 330.

17 Klinger'in yaptığı çıplak Beethoven'ın tahta çıkarıldığı mermer abide hakkında, bakınız Comini, *The Changing Image of Beethoven*, özellikle de 403-15.

18 Bakınız Comini, *The Changing Image of Beethoven*, 34-36.

19 Bakınız R. Bory, *Beethoven: His Life and His Work in Pictures*, çeviren W. Glass ve H. Rosenwald (Zürih, 1960), 97 ve 163.

20 Bakınız Comini, 35. Owen Jander'ın, resmin sol alt köşesindeki solgun yaprakların Beethoven'ın sağırlığını simgelediği argümanına ikna olmadım. Bakınız Comini, " 'Let Your Deafness No Longer Be a Secret - Even in Art:' Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony," *BF* 8:60-68. (Mähler portresi hakkında.)

21 *Briefwechsel*, No. 206, bakınız TF, 337; Thayer burada Mähler'le 1860 öncesinde yaptığı bir sohbeti aktarır. Mähler bir zamanlar bir müzisyen, bir şarkıcı, resim dışında çeşitli yetenekleri olan biriydi. Thayer'a 1803 sonbaharında Beethoven'la tanıştığı sırada, bestecinin yoğun bir biçimde *Eroica* üzerine çalışmakta olduğunu, yeni senfoninin final bölümünü çaldığını ve iki saat boyunca doğaçlama yaptığını anlatmıştı. Thayer'da, Mähler'in ilk yaptığı, bugün New York Halk Kütüphanesi'nde bulunan portrenin bir versiyonu vardı.

22 Sonneck, *Beethoven*, 8-9 (1780-1864). Bir fırıncı olan Fischer (1780-1864) Beethoven'dan on yaş daha gençti ve ondan çok çok uzun yaşamıştı. 1838'de kız kardeşinin yardımıyla yazmaya başladığı elyazısı hatıraları Beethoven'ın gençliğine dair önemli bir kaynaktır. Beethoven'ın "kara çehresi"yle ilgili sözleri bestecinin Afrika kökenli olduğunu ileri sürmek için kullanılmıştır; bu yirminci yüzyılda ileri sürülen, Beethoven'ın atalarına dair bildiklerimizde hiçbir temeli olmayan bir inançtır. Bu meseleyle ilgili başka yorumlar için bakınız Dominique-Rene de Lerma, "Beethoven as a Black Composer," *Black Music Research Newsletter*, 8/1 (1985): 3-5.

23 Bakınız Edward Larkin, "Beethoven's Medical History," M. Cooper, *Beethoven: The Last Decade* (Londra, 1970), 449, no. 1. Larkin "burnun dibinde, yanaklarda, ağız ve çene çevresinde lezyonlar, deri döküntüleri" olduğunu, "ağız ve çene çevresinde şekil bozukluğu" görüldüğünü yazar. Bu pasaj Comini'de aktarılıp tartışılmıştır, 33 ve devamı. Comini'nin belirttiği üzere Beethoven'ın "yüzündeki püstül nitelikli bozulmaları" teşhis etmenin "güç olduğu kabul edilmiş"tir; fakat Comini, "[Klein'ın] ciddiyet ve büyük bir konsantrasyon aktaran sert maskesinin daha sonra, bestecinin görünümü üzerine çalışanlarca Beethoven'ın havasına uygun düştüğü gerekçesiyle benimseneceği" yolunda zekice bir gözlemde bulunmuştur.

24 Sağırlıktan mustarip olduğu gayet iyi bilinen tek besteci Bedrich Smetana'dır; fakat Smetana üretken döneminin sonlarına yaklaştığında, 50 yaşında sağır olmuştur.

25 D. Wright, *Deafness: A Personal Account*, Grant (yayına hazırlayan), *The Quiet Ear*'da, 44. Bakınız 5. bölüm, 4. not. ...

26 N II, 89. Jander (20. nota bakınız) "sanatta bile" *(auch bey der Kunst)* ifadesinin Beethoven'ın bazı eserlerinde uyumsuz ve boğuk pasajlarla sağırlık semptomlarını "ortaya serme"ye artık niyetli olduğu anlamına geldiğini ileri sürse de bu görüşün bu ifadenin anlamını aşırı yorumladığına inanıyorum. Beethoven sadece o tarihten itibaren artık sağırlığını müzisyenlerden, özellikle de opera yazacaksa temas halinde olması gereken başka insanlardan saklamamaya kararlı olduğu, başkalarının onun sağır olduğunu bilmelerinin sonuçlarıyla yüzleşmeye hazır olduğunu söylemek istemiş olabilir. Ben, "*bey der Kunst*" ifadesini "sanatta" yerine "sanatla ilgili olarak" diye okuyorum. Bu noktayı opera yazma niyetiyle bağlantılı olarak ifade etmesi anlamlıdır.

27 Beethoven-Archiv, Bonn, MS Mh 83, folyo 1r, Opus 117 *König Stephan*'a uvertür eskizleriyle birlikte.

28 *Briefwechsel*, No. 65 (29 Haziran 1801).

29 Larkin, "Beethoven's Medical History," 448. Ayrıca bakınız Bankl ve Jesserer, *Die Krankenheiten Ludwig van Beethoven.* Bu yazarlar, Beethoven'ın frengi olduğu yolunda uzun zamandır varlığını sürdüren inancın açık bir temelden yoksun olduğu konusunda Larkin'e katılırlar. Fakat Larkin'in tersine, karaciğerde muhtemel siroz teşhisi konduğuna, bestecinin kronik bağırsak iltihabı geçirdiğine inanırlar. Beethoven'ın çok miktarda alkol tükettiğine şüphe yoktur, fakat karaciğerinde siroz olup olmadığı spekülasyonlara açıktır. Beethoven'ın sağırlığı ve başka rahatsızlıklarıyla ilgili yakın tarihli bir değerlendirme için bakınız M. Saffle ve J. R. Saffle, "Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries," *Acta Musicologica* 65 (1993): 82-86.

30 Beethoven'ın sağlık durumunun bozukluğuna dair sebepleri belirlemeye yönelik yakın tarihli çabalar, cansız bedeninden Ferdinand Hiller'in aldığı saç tutamlarının analizine yoğunlaşmıştır; bakınız Russell Martin, *Beethoven's Hair* (New York, 2000). Bu tutamlar üzerindeki ilk testler olağandışı yüksek seviyede kurşuna işaret etmekte, bu da kurşun zehirlenmesi ihtimalini akla getirmektedir. Martin'in gözlemlediği üzere bu sonuçları veren laboratuvar testlerinin kemik kalıntıları üzerinde yapılacak DNA karşılaştırmasıyla desteklenip desteklenmediğini görmek gerekiyor; şimdilik kurşun zehirlenmesi ihtimaline kapıyı açık bırakmak gerekiyor. Dr. Raymond Firestone'a Martin'in kitabında betimlenen analize dayanarak kurşun zehirlenmesi varsayımıyla ilgili görüşlerini benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Kurşun zehirlenmesi varsayımının geçerliliğini belirlemek için başka birçok sorunun çözülmesi gerekir. Goya'nın 1792'de geçirdiği büyük hastalığı açıklarken de benzer bir kurşun zehirlenmesi varsayımı ileri sürülmüştür; fakat Goya'nın kurşun bazlı pigmentler kullanması o varsayımı güçlendiriyordu; bakınız Gedo, "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician," 81 ve burada verilmiş diğer referanslar.

31 TF, 248.

32 *Briefwechsel*, No. 303.

33 Dr. Albert Dunning'in Opus 69'un uzun zamandır kayıp olan düzeltilmiş kopyasını Hollanda'da bir kütüphanede yeniden bulması, Temmuz 1989'da Bonn'da düzenlenen Beethoven'ın Viyolonsel Müziğiyle İlgili Uluslararası Konferans'ta bu kopyayı betimlemesi bu ithafı doğrulamıştır (konferansın tutanakları yakında yayınlanacaktır). Bu kopyada açıkça Beethoven'ın elyazısıyla Gleichenstein'a bir ithaf görülür.

34 Bakınız Kinsky-Halm, 269 ve *Briefwechsel*, No. 1014. Zmeskall'ın yayınlanmamış on altı yaylı kuarteti de Viyana'da Gesellschaft der Musikfreunde'de elyazması olarak bulunmaktadır.

35 *Briefwechsel*, No. 414 (Brandenburg 1809 tarihini vermiş) ve 35 (yaklaşık 1798). İkincisinde aynı yıla ait diğer notlarda olduğu gibi (No. 37 ve 39) Beethoven baron sözcüğüyle oynar; sözcüğün harflerinden "nor," "orn," "rno," "onr" gibi kombinasyonlar elde eder; bazen de *Briefwechsel* No. 39'da olduğu gibi "Ba-ron"u kısa müzikal cümlelere yerleştirir.

36 Bakınız A. Tyson, "The Razumovsky Quartets: Some Aspects of the Sources," *BS* 3 (Cambridge, 1982), 134 ve devamı, 3 ve 4. tablalar. Tyson 1807 yazından kalma, Beethoven'ın Opus 58'den Opus 62'ye kadar yedi büyük eserinin başlıklarını ve ithaflarını değiştirmeyi değerlendirdiği bir taslağı gösterir.

37 Bakınız TF, 432-5.

38 *Briefwechsel*, No. 523 (9 Ekim 1811, Breitkopf'a).

39 Wegeler-Ries, 42, 43.

40 TF, 232; Thayer ile Willmann'ın yeğeni arasındaki bir sohbete dayanarak. Ayrıca bakınız Solomon, *Beethoven*, 111 ve Solomon'un *Beethoven Journal*'a mektubu 12/1 (Bahar, 1997), 48.

41 Mektubun tarihi açıkça 1805'e uzanmaktadır, çevirisi için Albrecht, No. 99. Ayrıca bakınız Solomon, 198 ve TF, 379.

42 Albrecht, No. 100.

43 Solomon, *Beethoven*, 198 ve devamı. Üçüncü bölümün 16. notunda belirttiğimiz üzere Josephine Deym (daha sonra Deym-Stackelberg) "Ölümsüz Sevgili" mektubunun muhtemel muhatabı olarak ele alınmıştır; bunu en kuvvetli savunanlar da Elisabeth Tallenbach ile Harry Goldschmidt olmuşlardır. Fakat Beethoven ile Deym'in ilişkisinin 1804-7 dönemi sonrasında sürdüğüne, hatta o tarihten sonra temasta olduklarına dair ikna edici herhangi bir kanıt bulunmadığından dolayı bu iddia hâlâ olasılık dışıdır. Bakınız Solomon, "Recherche de Josephine Deym," *Beethoven Essays* (Cambridge, Massachusetts, 1988), 157-65.

44 Anderson, No. 254, çeviri Solomon tarafından değiştirilmiştir, *Beethoven*, 202; bakınız *Briefwechsel*, No. 445, yayına hazırlayanlar daha önceki bir tarihi dışarda bırakmasalar da tarihi Haziran 1810 olarak vermişlerdir.

45 Solomon, *Beethoven*, 15. bölüm, 207-46. Gail Altman daha sonra aday listesini Kontes Marie Erdödy'yi de içerecek şekilde genişletmiştir, fakat bu ikna edici olmaktan hepten uzaktır; bakınız Barry Cooper'ın *Beethoven Journal*'daki değerlendirmesi, 11/2 (Sonbahar 1996): 18-24. Bernard Rose'un 1994 tarihli *Immortal Beloved* isimli filmiyle mesele yeniden dibe vurmuştur; filmde mektubun muhatabı Beethoven'ın kardeşi Karl'ın dul eşi, çok sevdiği yeğeni Karl'ın annesi Johanna van Beethoven olarak sunuluyordu. Aslında Johanna, Beethoven'ın sonraki yıllarda Karl'ın velayeti için verdiği mücadele sırasında duyduğu derin nefretin hedefi olmuştu.

46 Solomon, *Beethoven Essays*, 179; Antoine Brentano'nun Piskopos Johann Michael Sailer'e mektubu, 22 Şubat 1819.

47 Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 230.

48 Solomon, *Beethoven Essays ve Beethoven Journal*'a mektubu, 12/1 (Bahar 1997): 48. Yakın tarihte yeni bir aday daha ileri sürülmüştür: On sekizinci yüzyıl başlarında Fransa'ya yerleşen geniş Esterházy ailesinin bir koluna mensup Kont Valentin Esterházy'nin kızı olan Kontes Almerie Esterházy (1789-1848). Kontes Esterházy Viyana'da doğmuş İskoç kökenli bir asker olan, Avusturya ordusunda rütbe sahibi Kont Albert Joseph Murray von Melgum'la 1815'te evlendi. Bakınız O. Pulkert, "Beethoven's 'Immortal Beloved'," *Beethoven Journal* 15/1 (2000): 2-18, değerlendiren H. -W. Küthen ve çeviren W. Meredith. Daha uzun bir değerlendirme için bakınız J. Celeda ve O. Pulkert, "Beethovens 'Untersbliche Geliebte'," *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas* içinde, (yayına hazırlayan) O. Pulkert ve H. -W. Küthen (Prag, 2000), 383-408. Bu makalede ileri sürülen kanıtlar bu konuyla ilgili önceki makalelerde ileri sürülenlerden daha ümit verici olsalar da örneğin 1812'de 22 yaşında-

ki Almerie Esterházy'nin Kont Valentin Esterházy'nin iki kızından biri olarak Karlsbad'a geldiği belirtilse de genç hanım lehine argümanlar tümüyle koşullara bağlıdır. Almerie Esterházy'yi Beethoven'la ilişkilendirecek bilinen başka bir kanıt da yoktur. Öte yandan Antonie Brentano'nun Beethoven'a duygusal bağlılığıyla ilgili ciddi kanıtlar mevcuttur.

49 Orijinal Almanca metin için bakınız *Briefwechsel*, No. 582. Bu kelimelerin Almancası, *"was für unss seyn muss und seyn soll"* Beethoven'ın Opus 135 Fa Majör Kuarteti'nin final bölümüne yerleştirdiği bilmecemsi *"Muss es sein? Es muss sein!"* sözlerini uzaktan hatırlatıyormuş gibi gelen ifadelerdir.

10. BÖLÜM YENİ SENFONİK İDEALLER (Sayfa 209-244)

1 Tovey, "Beethoven," *Encyclopedia Britannica*, 11. basım, 1911. Bu döneme ait "kahramanlık" eserlerinin müzikal deneyimi tanımlayan kısımlar olmayı sürdürdüğü fikri S. Burnham'ın tezidir, *Beethoven Hero* (Princeton, 1995).

2 Bakınız "The Earliest Sketches for the Eroica Symphony," Lockwood'da, *Studies*, 134-50.

3 Bakınız H. Schenker'in bu senfoniye dair geniş çaplı analizi, *Das Meisterwerk in der Musik* (Münih, 1930), 3: 25-99 ve özellikle finalle ilgili olarak 74 ve devamı. Ayrıca bakınız K. von Fischer, "Eroica-Variationen Opus 35 und Eroica Finale," *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949): 282-6.

4 Final bölümünün kökenleri hakkında bakınız "The Compositional Genesis of the Eroica Finale," Lockwood, *Studies*'de, 151-66.

5 Bakınız Kinsky-Halm, 130.

6 Birçok yorumcu 57-64. ölçülerdeki bu önemli kısmı görmezden gelmiştir; bunu başlatan geçiş figürü peste Fa Diyez'le eksiltilmiş yedili akorda son bulur.

7 Bakınız benim "Eroica Perspectives: Strategy and Design in the First Movement," Lockwood, *Studies*'de, 118-34.

8 Bunlar 655-673. ölçülerde olur.

9 Wegeler-Ries, 79. Pasajın tamamı, eskizleri ve önemi hakkında bakınız benim "Planning the Unexpected: Beethoven's Sketches for the Horn Entrance in the Eroica Symphony, First Movement," Lockwood, *Studies*'de, 167-80.

10 Bakınız Paul Bekker, *Beethoven*, ikinci basım (Berlin, 1912), 220 ve devamı; İngilizce çeviri M. M. Bozman (Londra, 1925), 163; ve Lockwood, *Studies*, 119.

11 Berlioz, *A Critical Study*, 41.

12 Biamonti, *Catalogo cronologico*, 312 ve devamı; burada Paer'in marşının piyano için notaları verilir. Biamonti'nin açıkladığı üzere, operada cenaze marşını ölmüş kahraman Patroklos'un cesedini Akhilleus'un çadırına taşıyan Yunan savaşçılar söyler. Thomas Sipe, bu öncülden yola çıkarak *Eroica*'nın ikinci hareketinin Akhilleus'un Patroklos'un ölümü üzerine ağıt tutmasını yansıttığını düşünebileceğimizi, "yoldaşının ölümü üzerine yas tutan bir kahramanı" temsil edebileceğini ileri sürer. (Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, 105). Fakat hareketle ilgili bütün özel programatik yorumlar gibi bu kuram da tümüyle spekülatiftir.

13 Solomon'un (12 ve 14. bölüm "Kahramanlık Dönemi I" ve II) ve Kinderman'ın (4 ve 5. bölümler "Kahramanlık Üslubu I" ve II) başlıca kitapları da dahil olmak üzere Beethoven hakkındaki birkaç genel kitapta ikinci dönem "kahramanlık" olarak nitelenir; gerçi Kinderman zaman sınırını 1809 olarak vermiştir ve 1809-12 dönemini de "Sağlamlaşma" başlığı altında toplamıştır. "Kahramanlık üslubu"nun doğuşunu araştıran bir kitap da M. Broyles'a aittir, *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style* (New York, 1987).

Broyles'un kitabında üslup ve besteleme tekniğiyle ilgili birçok değerli gözlem bulunsa da kitabın başlığı bu kategoriye ait olmayan bazı eserleri de bu kavram çerçevesine yerleşmeye zorlamaktadır.

14 Bakınız L. Lockwood, "Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism," *Beethoven and His World* içinde, (yayına hazırlayanlar) S. Burnham ve M. P. Steinberg (Princeton, 2000), 22-47. Scott Burnham'ın aslında *Eroica* ile Beşinci Senfoni'nin analitik bir incelemesi olan, çok zekice yazılmış ilginç kitabı *Beethoven Hero*'da kaçınılmaz bir dengesizlik ve önem olarak gördüğüm şeyleri yer yer başka eserlere atıfta bulunarak düzeltmeye çalıştım. Mesele bu iki eserin "kahramanca" olmaması değildir; kesinlikle öyledirler. Fakat kitabın temel öncülü Beethoven'ın "kahramanlık üslubunun Batı sanat müziğiyle ilgili söylemimize hâkim olageldiği"dir (158) ve kitap bu görüşün dallanıp budaklanmasını araştırır. Fakat kahramanlık görüşü, hiçbir şekilde bütün söylemimize hâkim olmamıştır; büyük besteciler ve üsluplarla ilgili olarak on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren yirminci yüzyılda da yapılan birçok yorumcunun söylemine de kesinlikle hâkim olmamıştır. Bunların hiçbirini Burnham'ın tartıştığı özel eserlerle ilgili kavrayışını karalamak için söylemiyorum. Israrım daha çok bu dönemde verilmiş fakat bu kategoriye uymadıkları için kaçınılmaz olarak es geçilmiş olan; Keman Konçertosu, Dördüncü Piyano Konçertosu, Opus 59 No. 2 ve 3 kuartetleri, Opus 54, 78 ve 81a Piyano Sonatları, Opus 70 No. 2 Piyano Triosu gibi diğer büyük eserleri aydınlatmak içindir. Beethoven'ın tür, üslup, estetik modellerle ilgili yaklaşımı üzerine daha geniş ölçekli, daha geniş kapsamlı bir bakış açısı bana daha aydınlatıcı görünüyor.

15 Bu nokta Solomon tarafından belirtilmiştir, *Beethoven*, 174.

16 *Briefwechsel*, No. 165; Ferdinand Ries, *Briefwechsel und Dokumente* (Bonn, 1982), No. 14, 61 ve devamı. Solomon'un 175'te belirttiği üzere bu mektup, Beethoven'ın eseri Napoléon'a ithaf etme hevesinin o tarihte bir parça kırılmış olduğunu, bestecinin ücretini garantiye alabilmek için artık eseri "Bonaparte" başlığını taşıyacağı konusunda anlaşmaya varılması şartıyla altı aylığına Lobkowitz'e vermeye hazırlandığını göstermektedir. Beethoven'ın hem ücretini garantiye alıp hem Napoléon'un beğenisini kazanma ihtimalini açık tutarak temkinli bir tutum izleyip iki kuşu birden vurmaya çalıştığı izleniminden kaçınmak imkânsızdır.

17 Lefevbre, *Napoléon*, 1: 183.

18 *Briefwechsel*, No. 188. Beethoven "Ponaparte" der.

19 Lefevbre, 186. Bu söz Napoléon döneminin yöneticisi Jean-Antoine de Chaptal'dan alınmıştır.

20 Bu sözlerin Almancası "Geschrieben auf Bonaparte"tır.

21 Bu görüş A. Schmitz'in hâlâ okunabilir olan mükemmel kitabında gayet iyi ortaya konmuştur, *Das Romantische Beethovenbild* (Berlin, 1972), 153-76. Schmitz meseleyi benim inancıma göre olabildiğince açık bir şekilde ifade etmiştir: "Beethoven senfonisi için artık aldandığı özel birinin ismi yerine, aldanmayacağı bir fikrin emaresini seçer: *Eroica*." (s. 162) Schmitz ayrıca müzikte "kahramanlık" fikrini Sulzer'in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1792) ile ilişkilendiren bir yorumcudur; kendisi ayrıca zihnin, kalbin "sıradışı" ve "istisnai" niteliklerini her zaman vurgulayan "kahramanlık" kategorisinin dönemin edebiyatında, operalarında, ayrıca Fransız Devrimi'nin müziğinde bulunduğunu çeşitli anlam tonlarıyla birlikte gösteren büyük yorumcuların ilkidir.

22 Bakınız Lefevbre, *Napoléon* 1: 208.

23 David ve Napoléon hakkında bakınız P. Johnson, *The Birth of the Modern* (New York, 1991), 145; W. Roberts, *Jacques-Louis David: Revolutionary Artist* (Chapel Hill, 1989); S. Lee, *David* (Londra, 1999).

24 Bakınız Fred Licht, *Canova* (1983), 104.

25 "Tuhaf ses" ibaresi, Beethoven'ın Landsberg Eskiz Defteri'nde 10. folyoda bulunan Scherzo eskizlerinden ileri gelir. "Ses" (stimme) kelimesinin açıklayıcı, fakat anlamlı olduğu kabul

edilmiştir; bakınız Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (Leipzig, 1880), 44.

26 Wegeler-Ries, 78.

27 *Briefwechsel*, No. 395, 8 Ağustos 1809 tarihli Breitkopf & Härtel'e yazılmış mektup; Beethoven mektupta yayıncıya Goethe ve Schiller'in bütün eserlerini göndermesi talebinde bulunmuş, bunların Ossian ve Homeros'la birlikte "en sevdiği şairler" arasında yer aldığını söylemiş, "maalesef ancak çevirilerini okuyabiliyorum," demiştir.

28 J. R. Schultz, *The Harmonicon*, Ocak 1824; bakınız Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 153 (Sonneck yanlışlıkla makaleyi "Edward Schulz'e atfeder); bakınız B. Cooper, *The Beethoven Compendium*, 53.

29 Giriş bölümüyle ilgili olarak bakınız Hillary Tann Presslaff, "The Investigation," *Perspectives of New Music*, 20 (1981-82): 526-59.

30 R. Schumann, *On Music and Musicians* (New ork, 1946), 99.

31 T. Adorno, *Beethoven, The Philosophy of Music* (Stanford, 1998), 99 (No. 228).

32 Bakınız A. Tyson, "Das Leoroneskizzenbuch (Mendelssohn 15): Problems der Rekonstruktion und Chronologie," *BJ* 9 (1977): 490 ve devamı. Ayrıca eserin yayına Bathia Churgin tarafından hazırlanmış mükemmel eleştirel notlarına da bakınız (Londra, 1998).

33 Ritmik ve metrik değişikliklerin kullanımında, senfoninin Allegro hareketleriyle *Leonore*'daki marş arasında yapılan karşılaştırma özellikle çarpıcıdır; Si Bemol Majör olan bu marş, Beethoven'ın son dönemi öncesinde yazdığı marşlar arasında ritmik olarak açık arayla en ilginç olanıdır.

34 Kinderman, *Beethoven*, 123.

35 Nottebohm, *Ein Skizzenbuch... 1803*, 70-71; *Eroica* eskiz defterinin sonunda Dördüncü Piyano Konçertosu'nun ilk fikirleri, *Leonore*'a dair ilk düşünceler arasında Beşinci Senfoni'nin Scherzo'su ve ilk hareketi haline gelen parçaların, burada "Sinfonia" olarak belirtilmiş eskizleriyle karşılaşırız. İlk hareketteki fikir, artık düsturvari bir hal almış tonik ve dominantta açılışı, sonra serimin çoktan tamamlanmış olan legato ikinci temaya kadar anahatlarıyla dökümünü içerir. 1803-4'e ait aynı eskiz defterinde *Pastoral* Senfoni'nin yavaş hareketiyle ilişkilendirebileceğimiz ilk eskizi görürüz: Murmeln der Bache ibaresi taşıyan, temel fikir olarak Do'da tekrarlanan üçlülerle hafif bir Do Majör bir Andante molto. "Je grösser der Bach, je tiefer der Ton" (dere ne kadar genişlerse ton o kadar derinleşir) şeklindeki o önemli kenar notu da bu eskizdedir.

36 Bu değerlendirme *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da yayınlanmış, 12 (4 ve 11 Temmuz 1810), 30 ve 41; S. Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 100-112'de yeniden basımı yapılmıştır. İngilizce çevirisi için bakınız Beethoven, *Symphony No. 5 in C Minor*, yayına hazırlayan E. Forbes (New York, 1971), 150-63. Değerlendirmeyle ilgili modern bir yorum için bakınız P. Schnaus, *E.T.A. Hoffmann als Beethoven-Rezenset der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Münih, 1977), 89-101.

37 Burada, müzik hakkındaki bu hacimli yazıların başka yerlerinde de belirtildiği üzere Hoffmann'ın müzikte "romantizm" fikri enstrümantal müziğin, metinden ya da özel programatik amaçlardan bağımsız olması nedeniyle doğuştan "romantik" olduğu, yani dinleyicilerde isimsiz fakat güçlü duygular uyandırdığı; dinleyicilerin böylece metinleri olan ya da kısımlara ayrılmış programatik müziğin ifade sınırlarının ötesinde bir sonsuzluk hissine gidebilecekleri görüşünü ifade eder.

38 Büyük bir genişleme gösteren bu kreşendo hazırlığının selefi, *Eroica*'nın ilk hareketindeki geçiştir (338-397. ölçüler). Buradaki fark Beşinci Senfoni'nin motifsel içeriği daha basit olsa da armonik içeriğin, timbalin başka enstrümanlarda (324-373. ölçü) giderek büyüyen armoniye karşılık kesintisiz olarak tonik Do vermesi itibarıyla, daha karmaşık olmasıdır. Scherzo geri döndüğünde, timbal Do'da eserin sonu gelmeden dört ölçü önce yeniden girer (final, 203. ölçü), muzaffer final temasının zirveye çıkan dönüşünü hazırlayan son kreşendoyu kurar.

39 Bakınız Webster, *Haydn's Farewell Symphony*, özellikle 6, "Integration of the Cycle," ve 366-73, Haydn ve Beethoven'ın döngüsel biçimi kullanmalarının karşılaştırılması.

40 Beethoven'ın ilk eskizleri ve çalışmalarından geriye kalan en büyük grup olan, Joseph Kerman'ın *Ludwig van Beethoven, Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799... the "Kafka" Sketchbook* (Londra, 1915), çeşitli pasajlar da dahil olmak üzere 2: 110-25'te yayınladığı "Kafka" eskiz koleksiyonunda, solo piyano için yazılmış bu çok uzun Re Majör esere bakınız. Kerman, bu parçanın "fantasia" başlığı taşıyabileceği; üç bölümünün Adagio-Andante-Allegro şeklinde üç hareketli, ama geçişleri olan bir piyano sonatını akla getirdiği gözleminde bulunmuştur (II, 285). Eser hem iddialıdır hem yarım kalmıştır; Kerman'ın ileri sürdüğü üzere "sonata quasi una fantasia" fikrini de haber veren "başarılı bir doğaçlamanın kaydıdır".

41 Bakınız Paul Mies, "Quasi una fantasia," *Colloquium Amicorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, (yayına hazırlayan) S. Kross ve H. Schmidt (Bonn, 1967), 239-49.

42 On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki yorumcuların Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'ne atıfla senfoninin döngüsel olarak bütünleştirilmesi hakkındaki değerlendirmeleri için bakınız Webster, *Haydn's Farewell Symphony*, 179-81.

43 Beethoven bu Scherzo'da Dördüncü Senfoni'nin Scherzo'suna benzeyen beş kısımlı bir biçim kullanmayı düşünmüştür; hareketin bu biçimi aslında ilk kaynakların bazılarında belirtilmiştir; fakat besteci 1808'deki ilk icrası öncesinde fikrini değiştirmişti. Bakınız S. Brandenburg, "Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony," *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes*, (yayına hazırlayan) L. Lockwood ve P. Benjamin (Cambridge, Massachusetts, 1984), 146-98.

44 Bakınız J. Kerman, "Beethoven's Minority," *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, (yayına hazırlayan) S. Branderburg (Oxford, 1998), 151-74.

45 Basım tarihi 1785; Beethoven'daki kopyanın basım tarihi 1811'dir; bu bilginin kaynağı Schindler'dir. Bakınız Solomon, "The Quest for Faith," *Beethoven Essays* (Cambridge, 1988), 216-32, özellikle de 220 ve devamı; ve C. C. Witcombe, "Beethoven's Private God: An Analysis of the Composer's Markings in Sturm's 'Betrachtungen'" (Yüksek lisans tezi, San Jose Eyalet Üniversitesi, 1998).

46 *Pastoral* Senfoni'nin habercileri için bakınız Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge, 2002).

47 Bu ve diğer girişler için *Pastoral Senfoni Eskiz Defteri*'ne bakınız; D. Weise'nin kısmen yayınladığı haliyle, *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Opus 68 und zu den Trios Opus 70, 1 und 2* (Bonn, 1961), 2. ve 5. cilt; N II, 375 ve 504.

48 N II, 378; burada Beethoven'ın imzalı versiyonundan alınan bir keman partisinin bugüne ulaştığı aktarılır; bu versiyonda Beethoven kopyacıya hareketlerin başlıklarını ilk keman partisine girmesi talimatını vermiştir.

49 Bakınız *Ludwig van Beethoven: Sechste Symphonie F-Dur Opus 68... Faksimile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven-Haus Bonn*, (yayına hazırlayan) S. Brandenburg (Bonn, 2000), 45.

50 İmzalı versiyonda görüldüğü üzere Beethoven 1808'de orkestra için nota yazımında on sekizinci yüzyılda alışıldık yöntemi kullanarak keman ve viyola partilerini en üste, onların altına üflemeli ve pirinç partilerini, en alta da alçak perdedeki yaylıları (çellolar ve kontrbaslar) yazıyordu. Böylece notaların yazımı grafik olarak alçak yaylılarla yüksek yaylılar arasındaki mekânsal mesafeyi, yani dere (çellolar) ile ötüşen kuşlar arasındaki (I. keman ve hareket ilerlediğinde II. keman) mesafeyi göstermektedir.

51 Benzer gözlemler O. Jander, "The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene by the Brook'," *The Musical Quarterly* 77 (1993): 508-59. Ne var ki kanımca Jander'ın yorumu bazı eksiklerle maluldür: 1) Harekette, her büyük kesitten sonra geri dönen "tekrar" temasının

Beethoven'ın kendi kendisini kişileştirmesiyle ilişkili olduğu yönündeki inancı; 2) hareketin her parçasını kelimesi kelimesine programatik olarak değerlendirmesi; 3) hareketin mekânsal ve perdesel yönlerine hiçbir atıfta bulunmaması. Birinci eksikle ilgili olarak "tekrar" temasının Beethoven'ı ya da başka birini karakterize ettiği yönünde hiçbir kanıt yoktur; ikincisi, ayrıntılı bir programatik anlatı, Beethoven'ın Pastoral Senfoni Eskiz Defteri'ne kendi girdiği notlara dayanarak söylersek "çok ileri gitmek" dediği şeyin ta kendisidir (yukarıya bakınız). Üçüncüsü, uyarıcı olanın yapısal olanla birleştirilmesi bence analitik olarak sağlam herhangi bir yorumun özünü oluşturur.

52 Bakınız dipnot 35.

53 Beşinci Senfoni'de olduğu gibi bu üçüncü hareket de "Scherzo" olarak belirtilmemiştir.

54 TF, 524, 28 Ocak 1812 tarihli mektup; çeviri biraz değiştirilmiştir; *Briefwechsel*, No. 546.

55 Bakınız "Beethoven's Sketches for Sehnsucht (WoO 146)," Lockwood, *Studies*, 95-117.

56 Kısa bir değerlendirme için bakınız B. Cooper, "Folksong arrangements," *The Beethoven Compendium*, (yayma hazırlayan) B. Cooper, (Londra, 1991), 267-72.

57 *Briefwechsel*, No. 809, (1 Haziran 1815).

58 Orada obuadaki açılış teması, ses sırasını 1-5-3-6-5 şeklinde verir, Beethoven'ın Opus 69 La Majör Çello Sonatı'nın açılışında kullandığı ses topluluğunun (1-5-6-3-5)yeniden düzenlenmiş halidir bu; bu girişte temel birleştirici bir unsur da kromatik adımlarla 1-7-bemol 7-6-bemol 6-5 (1-8. ölçüler) şeklinde tonikten dominanta inen, sonra bu alçalan dizinin her mensubunu kapsamlı bir şekilde kullanan bas çizgisidir. Dolayısıyla Sol Naturel (bemol 7) 24. ölçüde tekrar alındığında Do Majör'ün dominantı olur, hareket giriş bölümünün uzun ve önemli bir kısmı boyunca dominanta döner. Girişi izleyen geniş Allegro bölümünde ise, armonik hedefler giriş bölümündeki armonik hedeflerle yakından ilişkilidir.

59 Bakınız C. Dahlhaus, "Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie," *Schweizerische Musikzeitung* 110 (1970): 205-9.

60 Senfoninin yavaş hareketinde 26-29. ölçülerde.

61 267-354 ve 355-502. ölçüler.

62 Bakınız Lockwood, *Studies*, 220-25.

11. BÖLÜM OLGUNLUK DÖNEMİ KONÇERTOLARI (Sayfa 245-258)

1 Üçüncü konçertonun tarihi ve başka yönleri hakkında bakınız Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 133-35.

2 Eskizlerin tarihleri hakkında bakınız *JTW*, 140, 143 ve 148.

3 Plantinga, 159-84; B. Brook, "The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 6 (1975): 9-28.

4 Bakınız R. Kramer, "An Unfinished Concertante by Beethoven," *BS* 2: 33-36.

5 Plantinga, 183 ve devamı: Ries, No. 11, 6 Ağustos 1803 tarihli mektup; No. 14, 22 Ekim 1803.

6 S. Kagan, *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil and Friend* (Stuyvesant, New York, 1988), 3. Beethoven'ın Arşidük'ü yaklaşık olarak 1808'den önce tanımadığı görüşü için bakınız Sieghard Brandenburg, "Die Beethoven-Handschriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph," *Zu Beethoven* 3 (Berlin, 1988): 141-66.

7 Plantinga, 161.

8 Bu döneme ait çello konçertoları için R. Stowell'ın yayına hazırladığı *The Cambridge Companion to Cello* (Cambridge, 1999), 92-95'teki özete bakınız. Anton Kraft'ın çellocu olarak

önemi sadece Esterházylerin yanında on bir yıl boyunca Haydn'la birlikte başçellocu olarak oynadığı rolden değil, Mozart'ın büyük K. 563 Mi Bemol Majör Yaylı Triosu İçin Divertimento'sunun 1789'da Dresden'deki ilk icrasına katılmasından da ileri gelir. Kraft kariyerinin sonraki yıllarında konser turlarıyla büyük başkentlere gitmiş, Beethoven'ın Yedinci Senfonisi ve *Wellingtons Sieg*'de olduğu gibi Viyana'da solist ve orkestra bölüm lideri olarak icralar gerçekleştirmiştir. Kendisi 1808'e dek Schuppanzigh Kuartet'te düzenli olarak çellocu olarak çalmıştı. Oğlu Nikolaus Kraft da (1778-1853) başarılı bir çellocuydu, Lobkowitz'in Kapelle'sine mensuptu, ayrıca bir süre Schuppanzigh Kuartet'te çalmıştı. 1809'da Beethoven'ın Opus 69'unun ilk icrasında yer almış olabilir. Baba-oğul Kraftlar hakkında daha fazla bilgi için Walden'ın yakın tarihli çalışmasına bakınız, 43-45.

9 Kinsky-Halm, 136'da bu prömiyerin Mart 1807'de Lobkowitzler'de verilen aboneli bir konser çerçevesinde gerçekleştiği belirtilir; fakat bu yöndeki kanıtlar zayıftır. Plantinga, 211'de de bunun ikna edici olmadığı belirtilir. Bugüne kalan yegane kanıtta bu konserlerden birinde "bir piyano konçertosu" icra edildiği belirtilir, ama hangi konçerto olduğu ya da solistin kim olduğu söylenmez. Ayrıca Plantinga'nın da işaret ettiği üzere Reichardt, 1808'de Beethoven'ın konserinde Lobkowitz'in locasında otururken dinlediğinde Dördüncü Konçerto için "yeni" demiştir.

10 Bakınız J. Kerman, *Concerto Conversations* (Cambridge, Massachusetts, 1999), 62.

11 Bakınız 4-5. ölçüler (orijinal figür), 11-12, 51-52 ve 348-349.

12 Yavaş hareketi Orpheus efsanesiyle ilişkilendiren görüşlerin bir özeti için bakınız Plantinga, 185-94. Plantinga'nın listesinde şunlar da yer alır: A.B. Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (Leipzig, 1902, ilk 1859'da basılmış) 2: 78 ve devamı; D.F.Tovey, *Essays in Musical Analysis* (Londra, 1944), 3:80 ve devamı; ayrıca O. Jander'in iki makalesi: "Beethoven's 'Orpheus in Hades': the Andante con moto of the Fourth Piano Concerto," *19th Century Music*, 8 (1985): 195-212 ve "Orpheus Revisited: A Ten Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto," *19th Century Music* 8 (1985): 283-86. Plantinga bu görüşleri özetlerken bilgece, "yalvaran" solisti ve "dediği dedik, reddeden" orkestrasıyla (bu terimler bana aittir) hareketin belirgin dramatik niteliğine karşın, Beethoven'ın yazılarında ya da sohbetlerinde bu hareketi özellikle Orpheus efsanesiyle ilişkilendirmenin bir dayanağı olmadığı gözleminde bulunur.

13 *Cosi fan tutte*'de ikisi de Don Alfonso için yazılmış, sadece yaylıların çaldığı iki kısa arya vardır: İlki Don Alfonso'nun iki kadına âşıklarının "büyük bir felakete" uğradıklarını, yani orduya çağrıldıklarını haber verirken yalancıktan üzgün numarası yaptığı "Vorrei dir;" ikincisi ise Don Alfonso'nun ottava'sı, herkese dünya işlerini, açık bir tabirle "bütün kadınların bunu yaptığı"nı (cosi fan tutte) açıkladığı "Tutte accusan le donne"dir.

14 Örneğin Opus 59 No. 1'in yavaş hareketindeki teskin edici Re Bemol Majör pasajda ve yine Opus 102 No. 1 Do Majör Çello Sonatı'nda; bu figürle ilgili daha fazla bilgi için bakınız Lockwood, "Beethoven's Emergence from Crisis," özellikle de 317-319.

15 Plantinga, 235.

16 Plantinga, 246.

17 Bilinen kadanslarla ilgili kısa bir araştırma için bakınız R. Stowell, *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge, 1998), 90-97. Stowell bu piyano konçertosu kadansının Novacek, Rostal, M. Abbado, Schneiderhan, Swensen ve kısmen Hellmesberger arafından yeniden yazımı ya da uyarlamalarının listesini sunar.

18 Bakınız 67-68. ve devamındaki ölçüler...

19 45-55. ölçüler. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, 3:94; Stowell, *Beethoven: Violin Concerto*, 77.

20 Plantinga, 255.

21 Plantinga, 256.

22 94 ve devamındaki ölçüler.
23 T. W. Adorno, *Beethoven*, 76 ve devamı.

12. BÖLÜM SAHNE MÜZİĞİ (Sayfa 259-275)

1 Seyfried, *Ludwig van Beethovens Studien* (Leipzig, 1853), 20.
2 Bakınız *JTW*, 419, 598.
3 N II, 225 ve devamı.
4 Bu tamamına ermemiş çaba, *Sihirli Flüt*'ün libretto yazarı ve Papageno'su Emanuel Schikaneder tarafından düzeltilmiş, Beethoven'ın ondan yaşça büyük çağdaşlarından Peter Winter tarafından vasat bir düzenlemeye kavuşturulmuştur. Goethe'nin librettosu ve Winter'ın düzenlemesiyle ilgili olarak bakınız Gruber, 74 ve devamı.
5 Bakınız K. Smolle, *Wohnstatten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod* (Bonn, 1970), 23-27.
6 Bakınız Nottebohm, *Ein Skizzenbuch... 1803*, 56.
7 Bouilly daha sonra meselenin böyle olmadığını, ancak Gaveaux, Paer ve Beethoven düzenlemelerinin yazıldığı 1798-1806 döneminde konunun gerçek bir olaya dayandığı tahmininde rahatça bulunulabileceğini ileri sürmüştür. Gerçekten de Paer'in düzenlemesinin librettosunda "fatto storico in due atti" ("iki perdelik tarihsel gerçeklere dayalı dram") altbaşlığı bulunur. Bouilly'nin iddialarının güvenilirliğine dair titiz bir değerlendirme için bakınız D. Galliver, "Jean-Nicholas Bouilly (1763-1842), Successor of Sedaine," *Studies in Music* (Nedlands, Australia) 13 (1973): 16-33; Galliver, "Leonore, ou L'amour conjugale: a celebrated offspring of the French Revolution," *Music and the French Revolution*, (yayma hazırlayan) Malcolm Boyd (Cambridge, 1992), 157-68.
8 Bakınız R. Englander, "Paer's 'Leonora' und Beethoven's 'Fidelio'," *Neues Beethoven Jahrbuch* 4 (1930): 118-32.
9 Sonneleithner 1801'de Bureau d'Arts et d'Industrie'nin kurulmasına yardımcı olmuştu; Viyana'daki bu yayınevi ilk dönemlere ait birkaç önemli piyano sonatı da dahil olmak üzere Beethoven'ın birçok çalışmasını yayınlamıştı. Sonneleithner, eski devirlerin müziğini içeren tarihsel bir antoloji hazırlamak için malzeme toplama girişiminde de bulunmuştu; bu ilk Bach biyografisinin yazarı olan Forkel'den aldığı bir fikirdi.
10 W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zürih, 1953), 22-33. Bu eser, Hess'in *Leonore-Fidelio* malzemesiyle ilgili birçok çalışmasından sadece biridir; Hess, eserin 1805 ve 1806 versiyonlarından kaynaklandığına inandığı muazzam miktarda müzik parçası da yayınlamıştı. Helga Lühning ve Michael Tusa'nın daha yakın dönemde yaptığı akademik çalışmalar, Beethoven'ın Hess'e göre 1805'de yazdığı operasının çeşitli versiyonlarına; 1805 versiyonunun modern icracıların yeniden yaratmaya can atmaları gereken "orijinal" *Leonore* olduğu yönündeki geleneksel görüşe şüphe düşürür. Dr. Lühning'in çalışması geleneksel görüşten daha farklı bir tablo çizer; elimizdeki ilk versiyonun esasen 1806 tarihli olduğunu söyler; 1805'te icra edilen eser Lühning'e göre "ancak revizyonlar gerektiren boşlukları doldurulmuş, düzeltilmiş bir versiyonla icra edilebilecek bir gövdedir". Bakınız H. Lühning, "Vom Mythos der Ur-Leonore," *Von der Leonore zum Fidelio*, (yayma hazırlayan) Helda Lühning ve W. Steinbeck (Frankfurt, 2000), 41-64; bu alıntı s. 64'ten alınmıştır.
11 Operada Mozart'tan yapılan bir alıntı örneği için bakınız M. Brünswick, "Beethoven's Tribute to Mozart in *Fidelio*," *The Musical Quarterly* 36 (1945): 29-32; Brunswick'in birinci perdedeki üçlüde bulunan alıntısı *Sihirli Flüt*'ün ikinci perdesinin finalinde Papageno ile Pa-

pagena arasındaki düetten bir pasajı yankılar. *Leonore/Fidelio*'da ev içinde geçen pasajlarda, genellikle komik ya da gündelik sahnelerde Mozartvari karakterleri hatırlatan benzer alıntılar ya da yarı alıntılar karşımıza çıkar.

12 Bakınız Lühning, "Vom Mythos der Ur-Leonore," 52 ve devamı; "Fidelio in Prag," *Beethoven und Böhmen*, (yayına hazırlayan) S. Brandenburg ve M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1988), 349-91.

13 Treitschke'ye mektup, belli ki Mart 1814 başında gönderilmiştir (*Briefwechsel*, No. 707; Anderson, No. 479): "Şimdi, tam anlamıyla bitene kadar... tam da sizin her şeyi değiştirip geliştirdiğiniz biçimde... çalışmayı sürdüreceğim; fakat yeni bir şey yazıyor olsaydım gideceği kadar kolay ilerlemiyor."

14 Burada Daniel Beller-McKenna'ya borçluyum.

15 Bakınız M. Tusa, "The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'," *JAMS* 46 (1993): 175-220.

16 Bakınız Alan Tyson, "The Problem of Beethoven's 'First' Leonore Overture," *JAMS* 28 (1975): 292-334.

17 Bakınız Hoffmann'ın değerlendirmesi, Kunze, Beethoven, *Die Werke*, 83-90.

18 Paul Mies, "Beethoven-Collin-Shakespeare: Zur Coriolan-Overture," *BJ* 6 (1965), 260-68; yeniden basım *Zeitschrift für Musik* (Şubat 1938): 156-61.

19 Bakınız E. Kerr Borthwick'in mükemmel makalesi, "Beethoven and Plutarch," *Music and Letters* 79 (1998): 268-72.

20 Bakınız M. W. Howard, *The Influence of Plutarch in the Major European Literatures of the Eighteenth Century* (Chapel Hill, North Carolina, 1970).

21 Hannover Kestner Müzesi'nde bir eskiz yaprağının 1r folyosu üzerinde yazı, aktaran A. Fecker, *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont* (Hamburg, 1978), 17.

22 Bakınız 261-264 ve 281. ölçüler.

23 On dokuzuncu yüzyılın başında mimesisten uzaklaşma, müziğin özerk olarak görülmesi eğilimi üzerine bakınız J. Neubauer, *The Emancipation Music from Language* (New Haven, 1986).

13. BÖLÜM VOKAL MÜZİK (Sayfa 277-287)

1 Bakınız T. Albrecht, "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wielhorsky Sketchbook," *Journal of Musicological Research*, 11 (1991): 263-84. Albrecht'in eskiz defteri için önerdiği kronoloji oratoryo çalışmasının 1802 sonbaharında başladığını düşündürür.

2 Albrecht, 266, Beethoven'ın "fiziksel ve zihinsel olarak sağlıklı" olduğunda ayda seksen eskiz sayfası üretebildiğini, bu kadar üretken olmadığında bu sayının yarısını çıkarabildiğini ileri sürer. Dikkatini başka büyük işlere (kopyalama, orkestra yazımı vs.) yöneltti̇ğinde bu sayı ayda on beş sayfaya düşebiliyordu ya da hiç eskiz çıkaramıyordu. Albrecht, Beethoven'ın *Leonore*'un ilk iki perdesi için bütün enstrümanların notalarını kâğıda döktüğü Ocak-Haziran 1805 döneminde bu son durumun geçerli olduğunu ileri sürer.

3 Wegeler-Ries, 76.

4 *Briefwechsel*, No. 523 (9 Ekim 1811). Tyson'a göre Beethoven muhtemel Mart 1803'te romatik hummaya yakalanan kardeşi Karl'dan bahsediyordu.

5 Alan Tyson, "Beethoven's Heroic Phase," *The Musical Times* 110 (1969): 139.

6 Tyson, "Beethoven's Heroic Phase," 140.
7 Tyson'ın gözlediği üzere, JTW, 159.
8 Bakınız TF, 423.
9 Solomon, *Beethoven*, 456, n. 15, Beethoven'ın Missa'nın 13 Eylül 1807'deki prömiyerinden sonra üç gün boyunca Eisenstadt'ta kaldığı yönündeki kanıtlar yüzünden bu hikâyeden kuşku duyar. Fakat bu gerçek bir yana, dönemin diğer muhafazakâr hamilerinden hiç bahsetmeyelim, prens ile Beethoven'ın zevkleri, karakterleri arasındaki farklılıkları yansıttığından ötürü hikâyenin akla yatan, inandırıcı bir tınısı vardır. Elliot Forbes (TF, 424) missanın Esterházy'ye değil Prens Kinsky'ye ithaf edildiğini öğrendiğimizde hikâyenin daha bir inandırıcılık kazandığına dikkat çeker.
10 *Briefwechsel*, No. 291 (26 Temmuz 1807).
11 Haydn pasajını J. McGrann keşfetmiştir, "Beethoven's Mass in C, Opus 86: Genesis and Compositional Background" (doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1991); ayrıca A. Tyson da ondan bağımsız olarak bulmuştur, JTW, 157, n. 1. Fakat, Beethoven'ın Missa'sını Haydn'ınkilerden çok uzak gören E. T. A. Hoffmann'la hemfikir olmak için yeterince iyi sebepler vardır; bakınız J. McGrann, "An Exegesis of the Kyrie from Beethoven's Mass in C, Opus 86," *Religion and the Arts* 2 (1998): 185 ve devamı.
12 *Briefwechsel*, No. 484 (Breitkopf'a 16 Ocak 1811 tarihli mektup).
13 Hoffmann'ın eksiksiz değerlendirmesi için bakınız Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 152-65.
14 Kunze, *Die Werke*, 254; ayrıca bakınız Schnaus, 11-17.
15 Bu yönle ilgili olarak bakınız M. Fillion, "Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace," *BF* 7 (1999): 1-16.
16 E. Sams ve G. Johnson, "The Romantic Lied," NG2.
17 Breitkopf'a 8 Ağustos 1809 tarihli mektup (*Briefwechsel*, No. 395), ellerindeki şiir kitaplarını ister; yine 1824'te Kiesewetter'e "Homeros, Klopstock ve Schiller gibi şairlerin eserlerine müzik yazmayı" tercih ettiğini söyler. (*Briefwechsel*, No. 1773)
18 TF, 536.
19 *Briefwechsel*, No. 1562; Anderson, No. 1136.
20 Anderson, No. 40; *Briefwechsel*, No. 47.
21 İki düzenlemeyle ilgili tartışma için bakınız H. Lühning, "Gattungen des Liedes," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984*, (yayına hazırlayan) S. Brandenburg ve H. Loos (Münih, 1987), 197-202.
22 Bakınız Joseph Kerman, "An die ferne Geliebte," *BS* 1 (1973), 123-57.

14. BÖLÜM BEETHOVEN KLAVYEDE
(Sayfa 289-320)

1 Griesinger, 61; ayrıca bakınız H. A. Schafer, " 'A Wisely Ordered Phantasy'; Joseph Haydn's Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music" (Doktora tezi, Brandeis Üniversitesi, 1987).
2 W. A. Mozart, *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*, yayına hazırlayan ve çeviren R. Spaethling (New York, 2000), 277.
3 Constanze Mozart ve Niemetschek'ten alıntılar R. Marshall'ın yayına hazırladığı *Mozart Speaks*'ten, 24.
4 H. Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, *BJ* 6: 60, MS Bonn Mh 83, folyo 1 r: "kleines klawier zum componiern." Bu yaprakta King Stephens Uvertürü'nün eskizleri vardır.
5 Kagan, 32; *Briefwechsel*, No. 1686.

6 "Componiren" (bestelemek) ile "setzen" (düzenlemek) arasındaki bu önemli fark için bakınız Schafer, passim.
7 Bu pasajdan kısa bir alıntı için birinci bölüme bakınız.
8 Orijinal metin için bakınız Schiedermeier, 88 ve devamı; benim çevirim. Junker o sıralarda Kirchberg'de, Prens Hohenlohe'nin konutunda papazdı ve yetkin bir müzisyendi.
9 TF, 207.
10 TF, 209.
11 C. Czerny, *Über den richtigen Vortrag der samtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, (yayına hazırlayan) Paul Badura-Skoda (Viyana, 1963), 22. Benim çevirim.
12 Czerny, 21. Benim çevirim.
13 L. Nohl, *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgnossen* (Stuttgart, 1877), 114-15; ayrıca TF, 525-26.
14 S. Kross, "Improvisation und Konzertform bei Beethoven," *Beethoven-Kolloquium 1977* (Kassel: Barenreiter, 1978), 133; *Konversationshefte*, 5: 192. Karşılaştırın 5: 185, Karl şöyle yazmıştır: "Linke bugün, ikinci konserin tabelasında senin icra edeceğin yazılırsa halkın binaya akın edeceğini söyledi."
15 Kross, 134.
16 Russell'ın 1821'deki ziyaretiyle ilgili olarak 1828'de yayınlanmış değerlendirmesi için bakınız Sonneck, 114-16.
17 Mozart piyano için üç fantezi bırakmıştır; bunlardan K. 394'ü bir füg izler, başka bir fantezisi de yarım kalmıştır. Mozart ayrıca Do Minör bir fantezi yazmıştır: K. 475. Bu fantezi K. 475 Sonatı'nın girişi gibi durur. Haydn *capriccio* (kapriçyo) terimini bazı eserlerde *Fantasie* yerine kullanıyordu; kendisinin son besteleri arasında Fa Minör Fantasia Hob. XVII:4'ün yanı sıra Opus 76 No. 6 Mi Bemol Majör Kuartet'in yavaş hareketi olarak kullanılan şaşırtıcı Si Majör Fantezi de vardır. Beethoven'ın Opus 77'sinin tonal planı başka yönlerden farklı olsa da nihayetinde Si Majör'de yatışmasıyla, Haydn'ın bu kuartetinin yavaş hareketini yansıtıyor olması mümkündür. Haydn'ın klavye fantezileri hakkında bakınız A. P. Brown, *Haydn's Keyboard Music* (Bloomington, 1986), 220-28.
18 Bu eser için yukarıda 10. bölümün 40. notuna bakınız.
19 Arşidük Rudolf'un kataloga yaptığı bir girişe göre, *Fantezi*, anahtar seçimi bakımından yine sıradışı olan, birbirine son derece ters düşen iki hareketi incelikle bütünleştiren Opus 78 No. 24 Fa Diyez Majör Piyano Sonatı'na çok yakın bir tarihte yazılmıştır.
20 Beethoven'ın, Bach'ın *Chromatic Fantasy and Fugue*'ünün bazı kısımlarını kopyalaması hakkında bakınız N II, 286; bu çalışmanın Beethoven'ın son dönemdeki sonatları açısından olası önemi hakkında bakınız M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des spaten Beethoven* (Stuttgart, 1986), 216 ve devamı.
21 Eserdeki gariplikler ilgili olarak bakınız H. MacDonald, "Fantasy and Order in Beethoven's Phantasie Opus 77," *Modern Musical Scholarship*, yayma hazırlayan E. Olleson (Stocksfield, 1980), 141-50.
22 Bakınız Opus 66 *Sihirli Flüt*'ten Bir Tema Üzerine Fa Majör Çello Varyasyonları. (Eser 1798'de numarasız olarak yayınlandığından, opus numarası sorunlu bir meseledir.)
23 Czerny, 64.
24 Piyanofortenin ilk dönemler tarihine ilişkin son dönemde yapılmış kısa bir araştırma için bakınız Laurence Libin, "The Instruments," *Eighteenth Century Keyboard Music*, (yayma hazırlayan) R. L. Marshall, (New York, 1994), 1-32.
25 Beethoven'ın piyanolarının genişliği hakkında bakınız D. Melville, "Beethoven's Pianos," *Beethoven Reader*, (yayına hazırlayan) D. Arnold ve N. Fortune (New York, 1971), 42. T. Skowroneck Beethoven'ın ilk eskizlerinin zaman zaman o dönem yaygın olan beş oktav ve bir adım erimini aştığına dikkat çekmiştir; bakınız Skowroneck'in yazdığı "The Keyboard Ins-

truments of the Young Beethoven," *Beethoven and His World*, (yayına hazırlayan) S. Burnham ve M. P. Steinberg (Princeton, New Jersey 2000), 177.

26 10 Kasım 1796 tarihli mektup; *Briefwechsel*, No. 22.

27 Bakınız G. Barth, *The Pianist as Orator* (Ithaca, New York), 5.

28 Bakınız W. S. Newman, *Beethoven on Beethoven* (New York, 1988), 52.

29 Newman, 53.

30 Newman, 56.

31 Bakınız Comini, şekil 23, J. N. Höchle'nin orijinal ıslak çizimi üzerine Gustav Leybold'un litografı; ayrıca bakınız Comini'nin tartışması, 44 ve devamı.

32 Newman, 54.

33 1790 ile 1810 arasında Viyana ve Londra'daki önemli piyanistlerin uygun bir listesi için bakınız De Nora, 120.

34 Seyfried'in metni için bakınız TF, 206 ve devamı; Beethoven'ın Viyana'daki şöhretinin sosyal temelleri hakkında bakınız De Nora.

35 Bakınız JTW, 150. Nottebohm (N II, 446) bu girişin tarihini Haziran 1804 olarak vermiştir; fakat Tyson Nottebohm'un bilmesi mümkün olmayan Opus 32 "An die Hoffnung"la ilgili diğer kanıtlar ışığında 1805 demeyi tercih eder. Piyano müziğinin kötü çalınmasıyla ilgili atıflar, dönemin piyanistlerinden herhangi biriyle ilgili olabilir; fakat o özeleştiri anının asıl derdi besteleme meseleleriyle ilgilidir.

36 Wegeler-Ries, 101; Czerny'nin hatıraları *Neues Beethoven Jahrbuch* 9'da (1993)yayınlanmıştır: 65.

37 Orijinal yavaş hareket için Mi Majör eskizlerden yapılmış alıntılar için bakınız Nottebohm, *Ein Skizzenbuch... 1803*, 61.

38 Örneğin 68-77. ölçülerde sopranoya doğru büyük bir kayma olur.

39 Bunlardan biri 25-69. ölçülerdeki ilk uzun bölümdedir; burada ilk büyük birim önce oktavlar, sonra da altılı gruplar halinde Fa Majör'den Re Minör'e geçer; ardından 38. ölçüde ilk uygun hedefi V'ye (Do Majör) varır, burada ani bir armonik değişimle La Bemol Majör'e (sonra da Fa Minör'e) geçilir. 1. ölçüde Si Bemol'de göze çarpmayan açılış bemol tarafa bu büyük geçişin habercisi olmuştur.

40 83-98. ölçülerde tema, kendisini Re Bemol'ün dominantında bulur; buradan beşli döngülerde yedişer adımdan oluşan dominant armoniler zinciriyle birer ölçülük sıçramalarla sallana sallana ana tonik Fa'nın dominantına vararak yere iner.

41 Bakınız M. Frohlich, *Beethoven's* "Appassionata" *Sonata* (Oxford, 1991).

42 Kinsky-Halm, 136.

43 Bu keşif önce Nottebohm tarafından, sonra Tovey tarafından belirtilmiş, Frohlich tarafından doğrulanmıştır, 63 ve devamı.

44 Final bölümünün çarpıcı özelliklerinden biri gelişme bölümünü ve serimin tekrarını (118-303. ölçüler, ilk bitim) tekrarlaması, imzalı elyazmasının açıkça "la seconda parte due volte" (ikinci kısım iki kez) ibaresi taşımasıdır. Beethoven aynı talimatı benzer bir geniş ölçekli tekrarı hâlâ düşünüyorken Opus 59 No. 1'de ilk harekete de yazmıştır.

45 1809'da askeri durum ve Napoléon'un Avusturya seferi hakkında bakınız Schom, 493-504.

46 G. Marek, Beethoven (New York, 1969), 397, Beethoven'ın Ignaz Castelli'nin evine sığındığını söyler; ama Wegeler-Ries, 121, Kaspar-Karl'ın evine gittiğini iddia eder. Smolle'ye, 42, göre Beethoven o sıralarda muhtemelen Wallfischgasse'de yaşıyordu ve bugün Ballgasse 4 olan Rauhensteingasse 987'de bir mahzene saklanmıştı. Smolle Beethoven'ın sığındığı yerin kardeşinin yanı olduğunu kabul eder ama Rauhenstein'daki adresin Kaspar Karl'ın evi olduğunu açıkça belirtmez. Viyanalıların bombardıman sırasında yaşadığı korkunun ve ıstırabın canlı bir anlatısı için Joseph Rosenbaum'un günlüklerinden alınmış parçalara bakınız, aktaran Marek, 396 ve devamı.

47 *Briefwechsel*, No. 392 (26 Temmuz 1809).
48 Anderson'ın (No. 228) 2 Kasım 1809 tarihli olarak verdiği mektup; *Briefwechsel*, No. 408'deyse mektubun tarihi 22 Kasım olarak verilir.
49 Beethoven'ın 1790 tarihli iki kantatı bu olayların anısına yazılmıştı.
50 Kagan, 2 ve devamı. İmparator Franz Haydn kuartetleri çalabilecek kadar iyi bir kemancıydı, karısı da 1801'de *The Seasons* ve *The Creation* icralarında soprano aryalar söylemişti.
51 Bakınız Kagan, 54 ve devamı.
52 Kagan, 9 ve devamı; Arşidük'ün ömür boyu sekreteri ve sırdaşı olan Rudolf Baumeister'le yazışmalarından bu izlenimleri doğrulayan noktalar aktarılır.
53 W. Drabkin, *Beethoven: Missa solemnis* (Cambridge, 1991), 4.
54 Anderson, No. 248; *Briefwechsel*, No. 435, Nisan 1810.
55 Kinsky-Halm, 216 ve devamı.
56 W. Riezler, *Beethoven*, çeviren G. D. H. Pidcock (Londra, 1938), 81.
57 2 Temmuz 1810 (*Briefwechsel*, No. 451) ve 23 Eylül 1810 tarihli (*Briefwechsel*, No. 468) mektuplar. Beethoven "karakteristik sonat" ifadesiyle eserin betimleyici ve programatik olduğunu, başlıkları bulunduğunu anlatmak istemiştir; tıpkı eskiz defterinde yer alan bir yazıda *Pastoral* Senfoni'nin "sinfonia caracteristica" olduğunu belirttiği gibi. Bu tür sonatlar o sıralarda çok sayıda olmamakla birlikte besteleniyordu. Dussek'in Prens Louis-Ferdinand methiye mahiyetindeki 1807 tarihli piyano sonatı, Beethoven'ın yine 1807 tarihli "Le Retour a Paris" adlı sonatı örnek verilebilir.
58 Dahlhaus, 35.
59 C. Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts, 1995), 116 ve devamı.
60 İmzalı versiyonla ilgili olarak benim şu makaleme bakınız: "The Autograph of the First Movement of the Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69," Lockwood, *Studies*, 17-94; ayrıca Bonn'da 1998'de düzenlenen Beethoven'ın Viyolonsel Müziği Üzerine Sempozyum tutanakları (yakında basılacak) arasında yer alan "Beethoven's Opus 69 Revisited: The Place of the Sonata in Beethoven's Chamber Music" başlıklı sunumum.
61 Beethoven'ın yavaş hareketin sonu üzerinde yaptığı revizyonlar hakkında şu makaleme bakınız: "The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music," Lockwood, *Studies*, 181-97.
62 N II, 225-7.
63 Hoffmann'ın ilk olarak *AMZ*'de (1813) yayınlanan (sütunlar 141-54)değerlendirmesinin tam metni için bakınız Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 129-50.
64 Hoffmann Kunze'de, *Beethoven, Die Werke*, 138 ve devamı. İtalikler Hoffmann'a aittir. Çeviri benimdir.
65 Bakınız S. -C. P. Ong, "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ("Archduke")" (Doktora tezi, California Üniversitesi, Berkeley, 1995), 297-387 (kaynaklar hakkında). Beethoven'ın 1815'te gönderdiği, Opus 97 ve 96'nın kopyalanması için borç isteyen mektuptan, 1811 tarihli imzalı versiyonun kayıp olduğu anlaşılmaktadır; bakınız *Briefwechsel*, No. 801; Anderson, No. 592.
66 İlk hareketin izlediği yol aslında Si Bemol Majör'den Sol Majör'e doğru aşağı inen geniş bir yayla (ikinci grup, 43-94. ölçüler, serimin büyük bölümü) açılır, sonra gelişme bölümünün başlangıcında üç adım daha giderek Mi Bemol Majör'e gelir (107. ölçü ve devamı), sonra da birçok adım atarak 191. ölçüde serimin tekrarı için nihayet toniğe döner.
67 Bir gözden geçirme ihtimaliyle ilgili olarak bakınız S. Brandenburg, "Bermerkungen zu Opus 96," *BJ* 9 (1933/77): 11-26.
68 *Briefwechsel*, No. 606; Anderson, No. 392.
69 Carl Flesch, *Kunst des Violinspiels* (Berlin 1923), 171.

15. BÖLÜM YAYLI KUARTETLERİ (Sayfa 321-339)

1 TF, 409. Thayer bir kaynak belirtmez, ama büyük ihtimalle Thomas Appleby'ın oğlu olan, kemancı George Polgreen Bridgetower hakkında biyografik malzeme toplayan Samuel Appleby'dan almıştır.

2 I. von Seyfried, *Biographische Notizen..., Beethoven, Studien in Generalbasse*'de yayınlandı, (yayına hazırlayan) Seyfried (Viyana: Haslinger, 1832), ek, 6 ve devamı. Seyfried'in *Notizen*'inin bir tıpkı basımı için bakınız L. H. Niemeyer'in satış katalogu, Bonn, 1990.

3 TF, 401. TDR, 2: 546, n.1'e göre, *Historisches Tagebuch*, ser. 4, no. 4'te (1863) yayınlanan biyografi "Schnitzler" tarafından yazılmıştır. Razumovsky hakkında daha fazla bilgi için bakınız Lulu Thürheim, *Mein Leben*, ikinci bölüm.

4 *Konversationshefte*, 10: 70.

5 Bakınız Kinsky-Halm, 687, WoO 184 hakkında.

6 A. Tyson, "The Razumovsky Quartets: Some Aspects of the Sources," *BS* 3: 107-40.

7 Bakınız Peter Gülke, "Triumph der Neuen Tonkunst": *Mozart spate Sinfonien und ihr Umfeld* (Kassel, 1998).

8 AMZ, 1807 ve 1821 tarihli değerlendirmeler; bakınız Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 72.

9 Bakınız WoO 157 ve 158.

10 Prach koleksiyonunun modern bir basımı için bakınız *A Collection of Russian Folk Songs*, derleyenler N. K. Lvov ve I. Prach, (yayına hazırlayan) Malcolm H. Brown (Ann Arbor, Michigan, 1987).

11 Bakınız J. Leyda ve S. Bertensson (yayına hazırlayanlar), *The Musorgsky Reader* (New York, 1947), 41, n. 82. Yazı 1859 tarihlidir.

12 Yaylı oda müziğinde kısmi öncüller arasında Haydn'ın çellonun ana temayla, ama tenor perdede başladığı Opus 20 No. 2 Kuarteti ile Mozart'ın nabız gibi orta seslerle açılan, bu sırada çellonun alçak Do'dan Mi'ye sonra Do'ya, arpejlenmiş bir temayla iki oktav ve üç nota yükseldiği K. 515 Do Majör Kenteti vardır. Fakat Mozart da Haydn da Opus 59 No. 1'de olduğu gibi bir kuartette ana açılış temasını tamamen pes perdede sunmamışlardır.

13 Bu stratejiyle ilgili olarak benim "Process vs. Limits: A View of the Quartet in F Major, Opus 59 No. 1," Lockwood, *Studies*, 181-97,

14 Bakınız 73-84. ölçüler ve 85-90. ölçüler.

15 144-149. ölçüler ve 331-337. ölçüler.

16 Bu yüksek ve alçak akorların gelişi *La Malinconia*'da (Opus 18 No. 6, final), karşıt dinamiklerin perde değişikliklerini güçlendirdiği 12-17. ölçülerde tahmin edilir.

17 Bakınız L. Lockwood, "A Problem of Form: The 'Scherzo' of Beethoven's String Quartet in F major, Op. 59 No. 1," *BF* 2 (1993): 85-96.

18 Bakınız Lockwood, "A Problem of Form;" ayrıca Jonathan Del Mar'ın bu makaleyle ilgili yorumları ve benim cevabım, *BF* 8 (2001): 165-70 ve 170-72.

19 23-24. ölçüler ve 27. ölçü.

20 A. Schoenberg, *Theory of Harmony*, çeviren R. E. Carter (New York, 1978), 383.

21 Bu akorlarda, beşinci dereceden toniğe doğru alçalan hareket bize eserin I-V^6 olan açılış akorlarından itibaren tam bir döngüyü tamamladığını hatırlatır.

22 Opus 59 No. 3'ün "retrospektif" yönleriyle ilgili olarak bakınız Webster, "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets," 94-133. Bakınız yukarıda ikinci bölüm.

23 Örnekler için bakınız Webster, "Traditional Elements," 106 ve devamı; Mozart'ın K. 465'inde, ilk hareketin 59-61. ölçüleriyle, Beethoven'ın Opus 59 No. 3'ün ilk hareketinin 59-64. ve 88-91. ölçüleri karşılaştırılır.

24 Bakınız Tyson, "The 'Razumovsky' Quartets," 126 ve devamı.
25 Bakınız Mies, *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*, çeviren D. L. Mackinnon (New York, 1974), 73 ve Webster, "Traditional Elements," 127.
26 Bakınız A. Tyson, "The Problem of Beethoven's 'First' Leonore Overture," 326 ve devamı.
27 Bakınız N II, 86 ve Tyson, "The Razumovsky Quartets," 121.
28 1. ölçüdeki Fa Diyezde, 10. ölçüdeki Fa Naturelde, 15. ölçüdeki Mi Naturelde. 22. ölçüde Si'de eksiltilmiş bir yedili 29. ölçüde Do Minör'ün dominant yedinci notasına bağlanır.
29 Yani Mi'de (176-177. ölçüler), Fa Diyez'de (182-183. ölçüler), Fa Naturel'de (190. ölçü) eksiltilmiş yedili.
30 Zmeskall'ın bir silüeti için bakınız O. Biba, "Zu Beethovens Streichquartett Opus 95," *Münchener Beethoven-Studien* içinde, (yayına hazırlayan) J. Fischer (Münih, 1992), 40. Kamuya açık bilinen ilk icra Schuppanzigh Kuarteti tarafından 1814'te gerçekleştirilmiştir.
31 Sir George Smart'a, Johann von Haring'in yardımıyla yazılmış 7 Ekim 1816 tarihli İngilizce mektup: *Briefwechsel*, No. 983.
32 Robert Marshall'ın bana işaret ettiği üzere Mozart da K. 385 "Haffner" Senfonisi'nin ilk hareketinde biçimsel bir tekrara gitmemiştir; bu hareket, Mozart'ın son senfonileri arasında en yoğun monotematik ilk harekettir. Fakat Opus 95'i yazdığı sırada Beethoven'ın "Haffner" Senfonisi'ni düşündüğünü varsaymamızı gerektirecek bir sebep yoktur.
33 Kerman, *The Beethoven Quartets*,182; R. Longyear, "Beethoven and Romantic Irony," *The Creative World of Beethoven*'da, (yayma hazırlayan) P. H. Lang (New York, 1971), 147.

16. BÖLÜM "NADAS" YILLARI
(Sayfa 343-358)

1 *Briefwechsel*, No. 592; Anderson, No. 381; Arşidük'e 12 Ağustos 1812 tarihli mektup.
2 Solomon, "Beethoven's Tagebuch of 1812-18," 206.
3 Bakınız Solomon, *Beethoven*, 194; ayrıca B. Coo per, *The Beethoven Compendium*, 121.
4 Bakınız örneğin Alan Tyson, Kerman ve Tyson, *The New Grove Beethoven* (New York, 1983), 58.
5 Schom, 595.
6 TF, 610.
7 *Briefwechsel*, No. 395 (8 Ağustos, 1809).
8 Bakınız L. Lockwood, "Beethoven's "Kakadu" Variations, Opus 121a: A Study in Paradox," *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner,* (yayına hazırlayan) B. Brubaker ve J. Gottlieb (Stuyvesant, New York, 2000), 95-108. Opus 121a'nın girişinin ilk bir varyasyon dizisine sonradan yapılmış bir ek olduğu inancındayım.
9 TF, 560 ve devamı. Bu dönemde bestelenen savaş parçalarının sağlam bir listesi için bakınız Arnold, 51-87. Bu parçalar arasında Benjamin Carr'ın 1801 civarında yazdığı *The Siege of Tripoli: An Historical Naval Sonata* (Philadelphia'da basılmıştır, tarihi belirsiz), Ferdinand Kauer'in 1788'de Ruslar ile Türkler arasındaki savaşı anmak için yazdığı *La conquete d'Oczakow: Sonata Militaire* de yer alır. Kauer Nelson'ın 1798'deki deniz zaferi, Cezayir kentinin yıkılması gibi olayları konu alan başka birçok savaş parçası bestelemiştir; Wellington's and Blucher's Famous Battle near Waterloo (1815) da bunlardan biridir. Savaşla ilgili diğer eserler arasında Mozart, Vanhal, Dussek, Koczwara ve Viguerie'nin eserleri yer alır.

10 TF, 561. Schindler'in Beethoven biyografisinin *The Life of Beethoven* (Londra, 1841) adıyla Mocheles tarafından yapılan İngilizce çevirisinden aktarılmış, 153 ve devamı.

11 Bu malzeme ve daha fazla ayrıntı için bakınız TF, 561-66.

12 "Basitlikler abidesi" ifadesi Solomon'dandır, Beethoven, 287; "kitsch"le ilgili olarak bakınız Kinderman, Beethoven, 195. Bu parçayla ilgili daha fazla bilgi için bakınız Dahlhaus, *Beethoven: Approaches to His Music*, xxiii ve 17; parçanın arka planı hakkında bakınız H. W. Küthen, "Neue Aspekte zur Entstehung von Wellingtons Sieg," *BJ* 8 (1971/72): 73-92.

13 Kinsky-Halm, 413.

14 Bir kısmı için bakınız TF, 595; ayrıca Nottebohm, *Beethoveniana,* 145-53.

15 Thayer'in metinden yaptığı alıntılar, çeviriler ve yerinde eleştirel görüşler için bakınız TF, 593 ve devamı.

16 TDR, III, 432 ve devamı; TF, 586-87; Solomon, *Beethoven*, 288-89. Buradaki tercüme biraz değiştirilmiştir.

17 Bakınız örneğin W. Dean, "Beethoven and Opera," *Beethoven Reader*, (yayına hazırlayan) D. Arnold ve N. Fortune (New York, 1971), özellikle de 364-73; Solomon, *Beethoven*, 288.

18 Operanın çeşitli versiyonlarıyla ilgili eleştirel eserlere ilişkin yakın tarihli bir özet için bakınız H. Lühning ve W. Steinbeck, *Von der Leonore zum Fidelio* (Frankfurt, 2000).

19 Bu noktaya dair daha uzun bir tartışma için bakınız L. Lockwood, "Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism," *Beethoven and His World*, (yayına hazırlayanlar) S. Burnham ve M. P. Steinberg (Princeton, New Jersey, 2000), 27-47.

20 M. Solomon, "Beethoven's Tagebuch of 1812-18," BS, 3:215. 1816'da Beethoven Charles Neate'nin şahsi albümüne bu metin üzerine bir kanon girmişti.

21 Bakınız örneğin Uhde, 300 ve devamı; W. Mellers, 130-42.

22 C. Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, and Beethoven*, genişletilmiş basım (New York, 1997), 403.

23 Başka bir özel an da 131-43. ölçülerde karşımıza çıkar; hareketin açılışındaki 3-2-1 şeklindeki üç notalı figür bu ölçülerde eritilir. Burada bu figür yirmiyi aşkın ardışık ritmik biçimlerde, iki el arasında yine ani perde değişiklikleri içeren taklitlerle, sanki Beethoven'ın basit bir motif üzerine bir dizi versiyon üretmeye çalıştığı bir eskizler sayfasıymış gibi belirerek serimin tekrarını hazırlar. Bu motifsel süreç, *fortissimo*'dan *pianissimo*'ya bir alçalmayla daha da dramatik hale getirilmiştir.

24 D. F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londra, 1931), 198.

25 Bakınız benim "Beethoven's Emergence from Crisis: the Cello Sonatas of Op. 102 (1815)," 305.

26 Opus 102 No. 1 Çello Sonatı'nın imzalı versiyonunda "1815 gegen Ende Juli" (Temmuz 1815 sonuna doğru) şeklinde tarih belirtilmiştir; No. 2'nin imzalı versiyonunda "anfangs August 1815" ("Ağustos 1815 başı") ibaresi, *An die ferne Geliebte*'nin başında da "1816 im Monath April" (1816, Nisan ayında) ibaresi vardır. Son olarak Opus 101'in imzalı versiyonunda "1816 im Monath November" (1816, Kasım ayında) ibaresi bulunur. Fakat *An die ferne Geliebte*'nin Scheide eskiz defterindeki eskizleri sonradan Opus 102 No. 2 üzerindeki çalışmalara denk düşmektedir.

27 J. Schmidt-Görg, "Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey," *BJ* 6 (1965/68): 182.

28 Bakınız M. Solomon'ın basımı, "Beethoven's Tagebuch of 1812-18," No. 61, 62, 63, 64; Tagebuch'taki bu sözlerin asıl kaynaklarını bulan Solomon'dur.

29 M. Cooper, *Beethoven: The Last Decade*, gözden geçirilmiş basım (Oxford, 1985), 156.

17. BÖLÜM BEETHOVEN'IN İÇ VE DIŞ DÜNYALARI (Sayfa 359-375)

1 *Konversationshefte,* 1:262; 2:174.

2 *Konversationshefte*, 8:268. (1826'da 16 Ocak ile 22 Ocak arasında yazılmış.)

3 *Konversationshefte,* 1 Heft 8 (1820'de yaklaşık olarak 25 Şubat'tan yaklaşık olarak 12 Mart'a kadar), 287 ve devamı (25v-26. folyolar).

4 Bakınız P. Stadlen, "Zu Schindlers Falschungen in Beethovens Konversationshefte," *Oesterreichische Musikzeitung* 32 (1977): 246-52; ayrıca yine onun "Schindler und die Konversationshefte," *Oesterreichische Musikzeitung* 34 (1979): 2-18; ve İngilizce "Schindler's Beethoven Forgeries," *The Musical Times* 118 (1977): 549-52 ve diğer yazılar. Stadlen'ın bu keşfi ilk yapan kişi olması başta Alman akademisyenlerce görmezden gelinmiş, fakat sonra kabul edilmiş, 14 Nisan 1983'de bana yazdığı bir mektupta kendisi tarafından da doğrulanmıştır.

5 TF, 940-1. TDR, 5: 180'e göre, bu anekdot *Brünner Zeitung*'da 18 ve 20 Haziran 1863'te "Eine Soiree bei Prof. Böhm" başlığıyla yayınlanan bir makaleden gelmektedir. Böhm'e ait diğer malzemeler, Beethoven'ın bir restoranın penceresinden çürük yumurta fırlatmasına dair bir hikâye de dahil olmak üzere Böhm'ün ailesine mensup olan kişilerce Theodor Frimmel'e aktarılmış, Frimmel bunları *Beethoven* adlı eserinde (1981) aktarmıştır. Frimmel bu hikâyeyi Böhm'ün o sıralarda Viyana'da yaşayan yeğenlerinin birinden dinlemiştir; bu yeğen amcasının Beethoven'la ilgili birçok anekdot anlattığını aktarmıştır. Opus 127'nin final bölümüne ait söz konusu pasaj imzalı versiyonda "Allegro comodo" ibaresi taşır; fakat Breitkopf & Härtel'in bütün eserler basımında onun yerine "Allegro con moto" ibaresi yer almaktadır.

6 G. T. Ealy, "Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception," *19th Century Music* 17 (1994): 262-73.

7 Ealy'nin aktardığı üzere Schindler böyleydi, 271.

8 Piyanist Sigismund Thalberg'in Thayer'a 1860'ta Paris'te aktardığı bu anekdot için bakınız TF, 909.

9 Richard Wagner, "Ein Pilgerfahrt zu Beethoven," *Samtliche Schriften und Dichtungen,* altıncı basım (Leipzig, 1911), 1: 90-114 (ilk basım 1840).

10 Schubert'in dostu Josef von Spaun'un Schubert'in 1827'de Beethoven'ı ziyaret ettiğini reddettiği aktarılır; bakınız O. E. Deutsch, *Schubert: Memoirs by His Friends*, çeviren R. Ley ve J. Nowell (Londra, 1958), 366; ayrıca Newbould, 259.

11 *Briefwechsel*, No. 1141; Anderson, No. 788.

12 Beethoven'ın 1795'ten 1827'ye kadar hastalıklarına dair kanıtlar hakkında kısa değerlendirmeler için bakınız Bankl ve Jesserer, 10-66.

13 Larkin, 445.

14 TF, 777 ve devamı. Bu hikâyenin değişik versiyonları için bakınız T. Frimmel, "Beethoven's Spaziergang nach Wiener-Neustadt," *Beethoven-Forschung: Lose Blatter* 9 (1923): 2-12.

15 Larkin, 456.

16 TF, 625.

17 Johanna'nın işlediği suçlar ve aldığı cezalarla ilgili eksiksiz bir değerlendirme için bakınız S. Brandenburg, "Johanna van Beethoven's Embezzlement," *Haydn, Mozart, Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, yayına hazırlayan S. Brandenburg, Oxford, 1998, 237-51.

18 *Briefwechsel*, No. 2187; Anderson, No. 1498 (19 Ağustos 1826, Schott'a).

19 TF, 995.

20 TF, 996; M. Cooper, 76.

21 Bakınız *Briefwechsel*, No. 2197; Anderson, No. 1521 (Holz'a 9 Eylül 1826 tarihli mektup).

22 Beethoven bu kuarteti Viyanalı dostu iş adamı Johann von Wolfmayer'a ithaf etmeyi planlamıştı; ama onun yerine Opus 135'i ithaf etti.

23 *Briefwechsel*, No. 2197; Anderson, No. 1521.

24 *Briefwechsel*, No. 2246; Anderson, No. 1547 (avukat Johann Baptist Bach'a 3 Ocak 1827 tarihli mektup).

25 Karl'ın 1839'da doğan ve Ludwig Johann adı verilen oğlu Almanya'da işlediği çeşitli kabahatlerin ardından nihayet Amerika'ya göç etmiş, New York'ta yeni bir hayata başlamış, "von Hoven" adıyla demiryolu işine de girmiş, sonra Avrupa'ya dönmüş ve 1890'da Paris yakınlarında ölmüştür. Onun geride kalan tek oğlu Karl Julius bir süre Belçika'da aileye ait eski topraklarda yaşamış, sonra çeşitli Fransızca ve İngilizce gazeteler için muhabirlik yapmış, ardından Avusturya vatandaşı olduğundan 1916'da Avusturya ordusuna çağrılmıştır. Karl Julius 1917'de bir Rus hastanesinde ölmüş, böylece ailenin eril soyu son bulmuştur. Bu ve "Louis von Hoven"ın Philadelphia'dan 19 Eylül 1875'te o sıralarda Viyana'da yaşayan kız kardeşi Maria Anna'ya yazdığı uzun bir mektup da dahil diğer malzemeler için bakınız Beethoven-Haus kitapçığı *Ein Brief von Beethovens Grossneffen Louis von Hoven an seine Schwester Marie Weidinger in Wien aus dem Jahre 1875*, yayına hazırlayan S. Brandenburg (Bonn, 1984).

26 Beethoven'ın "Yahudiler" ve "Yahudilik"le ilgili kayıtlı atıflarının hepsi de kendisinin açık gerekçelerle aşırı duyarlı olduğu müzik yayıncılarıyla ilgilidir. Bu sözleri 15 Aralık 1800'de, Hoffmeister'e eserlerinin fiyatlarının belirlenmesiyle ilgili olarak "ne bir Yahudi ne bir İtalyan" olduğunu, kendisinin de bunlardan biri olmadığını, dolayısıyla "muhtemelen bir anlaşmaya varabilecekleri"ni söylediğinde sarf etmiştir (Briefwechsel, No. 49; Anderson, No. 41). Bu gibi atıfları sonraki yıllarda, *Missa solemnis* için yayıncı ayarlamaya çalıştığı sırada, aslında Yahudi olan tek yayıncısı Schlesingerlarla çalıştığı sıralarda çoğalmıştır. Siegmund Kaznelson'un *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte* (Zürih, 1954), 286-95 ve 430-436'da işaret ettiği üzere Yahudi kelimesi, o sıralarda, Yahudilerin özgürleşmesi öncesi Almanya ve Avusturya'da konuşma dilinde kullanıldığı biçimiyle işportacılıktan tutun iş adamı olmaya kadar ticaretle uğraşan herkesi kastediyordu. Elbette bazen, doğrudan anti-semitik, sert ifadelerde kullanıldığı da oluyordu; tıpkı C. F. Peters'ın 1922'de Beethoven'a acı acı yakınarak missasını Schlesingerlara vermemesini, böyle bir "Hristiyan missasının bir Yahudi'nin, hele böyle bir Yahudi'nin ellerine düşemeyeceği"ni söylemesinde olduğu gibi (Albrecht, No. 290 [15 Haziran 1822]). Beethoven'ın "Schlesinger bana bir Yahudi oyunu oynadı" gibi ifadeler kullanabilecek kapasitede olsa dahi, kasten ya da bilinçli bir biçimde anti-semitik olmadığı, Wagner'in paranoyakça, takıntılı anti-semitizminin yanma hiçbir biçimde yaklaşamadığı konusunda Albrecht'le hemfikir olmaya meylediyorum. Ayrıca Albrecht'in "Hafiften önyargılı olsalar da daha derin bir niyet yansıtmayan, tatsız klişe sözler sarf ediyordu sırf" şeklindeki yorumuna katılmaya da meyilliyim (Albrecht, 214, no. 5). Beethoven'ın Yahudi bir çağdaşıyla işbirliği yapma konusunda hiçbir önyargısının olmadığı, *An die ferne Geliebte*'de ortaya konmuştur; Grillparzer ve Castelli'nin dostu olan, bir tıp öğrencisi ve Yahudi şair Alois Jeitteles'in şiirleri üzerine yazılmış bir eserdir bu. Jeitteles ailesinin başka mensuplarının tersine din değiştirmemiş, soyadını korumuş ve hayatı boyunca Yahudi kimliğine sadık kalmıştır; bakınız Kaznelson, 390.

27 Bu özeti Alan Tyson'a borçluyum, "Steps to Publication - and Beyond," *The Beethoven Companion*, (yayma hazırlayan) D. Arnold ve N. Fortune (New York, 1971), 459-89.

28 Johann Nepomuk Hammel gibi önde gelen bir müzisyenin yaptığı düzenlemeler de dahil olmak üzere Beethoven senfonilerinin küçük topluluklar için yapılan birçok düzenlemesi iyi bir örnek oluşturur. Bu düzenlemelere dikkatimi çektiği için Mark Kroll'a teşekkür borçluyum.

29 Aktaran A. Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, 17.
30 *Briefwechsel*, No. 166, fn. 1; Anderson, III, Ek H, 1435.
31 Anderson, III, Ek I, 1450 ve devamı.
32 Anderson, III, Ek I, 1444.
33 Peters'tan Beethoven'a 18 Mayıs 1822 tarihli mektup; Thayer'ın sunduğu özet sayesinde öğrenilmiştir; Albrecht, No. 268. Beethoven'ın cevabı için bakınız *Briefwechsel*, No. 1468.
34 Albrecht, No. 299.
35 De Roda Eskiz Defteri'nden, folyo 6; bakınız K. Kropfinger, "Das Gespaltene Werk: Beethoven's Streichquartett Op. 130/133," S. Brandenburg ve H. Loos (yayına hazırlayanlar), *Beitrage zu Beethovens Kammermusik* (Münih, 1987), 305.

18. BÖLÜM GEÇMİŞİ ŞİMDİYE TAŞIMAK (Sayfa 377-387)

1 Bakınız Churgin, 457-77.
2 Bakınız R. Kramer, "In Search of Palestrina: Beethoven in the Archives," *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, (yayma hazırlayan) S. Brandenburg, (Oxford , 1998), 283-300.
3 "Dindar şarkı" fikri için bakınız N II, 163.
4 *Konversationenshefte*, 1:108, 196 ve devamı.
5 Beethoven'ın daha eski müziklerden kopyalarına, kopyalarının ötesinde eski müzik hakkında bildiklerine ilişkin bir değerlendirme için bakınız W. Kinkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, çevirenler M. Bent ve yazar (Durham, New Columbia, 1979), 211-19.
6 *Briefwechsel*, No. 2003, De Roda eskiz defterinde taslak. Pasajda şöyle denir: "jedoch noch über diess des gesanges wegen, welcher allzeit verdient allem übrigen vorgezogen zu werden."
7 *Briefwechsel*, No. 2003 (De Roda taslağından).
8 Beethoven'ın minör moddaki rondolarıyla ilgili olarak bakınız M. Cole, "Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven," *Studia Musicologica Academiae Scientarum Hungaricae* 12 (1970): 232-62.
9 Bakınız Zenck, 40 ve devamı.
10 *Briefwechsel*, No. 474, 1263 (Nägeli'den Beethoven'a 1818), 1873.
11 TF, 1061.
12 TF, 1069 ve devamı.
13 Bakınız Zenck, 78-108, dönemin başlıca Viyana koleksiyonlarında Bach hakkında.
14 *Briefwechsel*, No. 59.
15 1825'te yayınlanan Opus 115 *Zur Namensfeier* uvertürünün başsayfasında eserin "Ludwig van Beethoven tarafından şiirleştirildiği" *(gedichtet... von Ludwig von Beethoven)* belirtilmiştir (Kinsky-Halm, 332 ve devamı). *Cecilia*'da (Temmuz 1826) yayınlanan bir değerlendirmede de değerlendirmeyi yazan kişi "sanırım ilk kez bir besteci, bizzat Beethoven 'komponiert' (bestelendi) kelimesi yerine, 'gedichtet' (şiirleştirildi) kelimesini kullanıyordu," sözleriyle bu durumu özellikle vurgulamıştı. Bu konuda Maynard Salomon'a teşekkür borçluyum. Başka yerlerde de aynı itkinin izlerini görüyoruz; tıpkı Holz'un aktardığına göre Beethoven'ın "Gençliğimde ve öğrenme yıllarımda onlarca füg yazdım. Fantezinin de kendince hakları vardı; bugün geleneksel biçimlere gerçekten şiirsel bir unsurun katılması gerekiyor," demiş olması gibi. Bakınız W. von Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie* (Cassel, 1855-60), 5:219.

16 Verdi'nin Palestrina'ya hayranlığı hakkında bakınız L. Lockwood (yayına hazırlayan), *Palestrina: Pope Marcellus Mass* (New York, 1975), 140.
17 Mozart'ın 1782 öncesinde Bach'a açılması ve van Swieten'le ahbaplığı hakkında bakınız R. Marshall, "Bach and Mozart's Artistic Maturity," *Bach Perspectives* 3 (1998): 47-79.
18 Bununla ilgili olarak bakınız Zenck, 82-84.
19 Zenck, 83.
20 *Briefwechsel*, No. 1318; Anderson, No. 955. Beethoven Arşidük'e bir yanda modern özgürlük ve ilerleme talepleriyle bir yanda başta Bach ve Händel olmak üzere "eski besteciler" hakkında derin bir bilgi arasında bir denge olması gerektiğini söylemektedir.
21 W. A. Mozart, *The Letters of Mozart and His Family*, ikinci basım (New York, 1985), No. 800 (Constanze Mozart'a 19 Nisan 1782 tarihli mektup).
22 TF, 157 ve devamı.
23 JTW, 525. Bu *Messiah* parçaları Artaria 197'de çıkmıştır; fakat toplamaların dış yapraklarında, düzgün eskiz defterinden bir süre önce kullanılan yapraklarda; tarihleri 1821'e uzanmaktadır.
24 Bakınız N. Marston, *Beethoven's Piano Sonata in E. Op. 109* (Oxford, 1995), 23.
25 TF, 683.
26 Schindler, 234.
27 TF, 871.

19. BÖLÜM SON DÖNEM PİYANO MÜZİĞİ (Sayfa 389-411)

---

1 *Briefwechsel*, No. 1071; Anderson, No. 737.
2 Kinsky-Halm, 294; Uhde, 3; 385.
3 Bu eserin, eşi benzeri bulunmayan teknik beceriler gerektirmesi sebebiyle Beethoven'ın bütün piyano sonatları arasında durduğu yeri gösteren şeylerden biri de Fred Hoyle'un *The Black Cloud* (Londra, 1957) adlı bilim-kurgu romanında bu eseri kullanmış olmasıdır, 196 ve devamı. Kara Bulut, devasa boyutlarda dünya dışı bir güç güneş sistemini işgal edip Dünya'yla iletişim kurar; dünyalı bilim insanlarına birçok şeyden bahseder, edebiyattan anladığını, ama müzikten anlamadığını söyler. Bilim insanları ona *Hammerklavier* Sonatı'nın bir kaydını çaldıklarında, üstün zekâlı Bulut ilk kısmın "yüzde 30 artırılmış bir hızla tekrarlanması"nı rica eder. Sonra bilim insanları Beethoven'ın ilk hareket için verdiği metronom işaretinin neredeyse çalınamaz olan MM.yarım nota = 138 olduğunu hatırlar. Hoyle "müzikal ritimlerin beyinde ortaya çıkan başlıca elektriksel ritimleri yansıttığı" görüşüne destek verir (297).
4 Bakınız D. H. Smyth, "Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion" (Doktora tezi, Austin Teksas Üniversitesi, 1985). Dr. Smyth esasen bu çalışmada bitmiş besteler üzerinde durur; fakat eskizlerden bilgiler eklemenin getireceği değer de aşikârdır.
5 D. B. Greene, *Temporal Processes in Beethoven's Music* adlı kitabında "Arşidük" Triosunu *Hammerklavier* ile karşılaştırır.
6 Beethoven'ın alçalan üçlü zincirleri ilk kullandığı eserler arasında Opus 22 Sonatı (Charles Rosen'ın *The Classical Style*'da belirttiği üzere) ve *Eroica*'nın final bölümünün girişi yer alır. Mozart'ın eserlerinde bu zincirlerin öne çıkan kullanımlarından birine Beethoven'ın hayran olduğu K. 464 La Majör Kuartet'te rastlarız, ama daha birçok örneği vardır. Haydn'dan verebileceğimiz bir örnekse No. 103 "Drumroll" Senfonisi'nin giriş bölümüdür. Bach'ın eşliksiz çello için yazılmış Beşinci Süit'teki Sarabande'ı da alçalan üçlü örüntülerin ardışık olarak örtüşmesinin muhteşem örneklerinden biridir.

7 Bu durum daha açılış bölümünün 4. ölçüsünden bellidir; bu ölçüde üst satırda dominant altı akordaki güçlü Sol, önce tonik bir uzatma yapar (5. ölçü), ama sonra 16-17. ölçülerde alçaktan Mi Bemol çelloyla, ayrıca açılış temasının kodada görkemli bir biçimde, doğrulayıcı bir tarzda, ama artık piyanoda alçak Mi Bemolle yeniden ifade edilmesiyle desteklenir.

8 Do Minör pasaj 144-152. ölçülerdedir. Si Bemol'e dönüş 162. ölçüde, gelişme bölümü de 191. ölçüde başlar.

9 Kenneth Drake'in onarılmış bir Broadwood'da 1976'da Princeton Üniversitesi'ndeki icrasını hatırlıyorum. Beethoven'ın piyanolarının bir değerlendirmesi için bakınız Melville, 41-67. Beethoven'ın daha önceki enstrümanları hakkında bakınız Skowroneck, 151-92.

10 Adorno, 128 [No. 266].

11 Tonal füglerde "büyütme" (augmentation) konunun daha uzun nota değerleriyle sunulmasını, "retrograd" ters bir sıralamayla sunulmasını, "enversiyon" ise aralıklarının ters yönü çevrilerek sunulmasını ifade eder.

12 Tovey Companion to the Beethoven Pianoforte Sonatas, 239'da bunun "üçüncü bir konu" olduğunu söyler; çünkü "ikinci" konunun rolünün benim "karşı konu" dediğim, 153 ve devamındaki ölçülerdeki retrograda eşlik eden bölüme atfetmiştir. Uhde, 446 ve devamı, benim terminolojime katılır.

13 *Briefwechsel*, No. 1295; Anderson, No. 939. Bonn basımının tarihi 19 Mart'a uzanır; Anderson "yaklaşık 20 Mart" der. Göründüğü kadarıyla Ries'ten gelen cevap bugüne kalmamıştır.

14 Solomon, *Beethoven*, 394.

15 Bakınız Schlesinger'in (bugün kayıp olan) mektubunun yeniden onarılmış hali, Briefwechsel, No. 1381; Beethoven'ın mektubunun tam metni, Briefwechsel, No. 1388; Anderson, No. 1021. Anlaşıldığı kadarıyla (Briefwechsel, No. 1393, Beethoven'dan Schlesinger'e, 31 Mayıs 1820) Beethoven'ın üç sonatın her biri için 30 dükalık bir ücret kabul etmesi gerekmiştir. Bu mektupta, Schlesinger'in üç piyano sonatı istediği, Beethoven'ın birini "hemen," diğer ikisini Temmuz'da göndermeyi önerdiği kesinlikle açıktır. Sözlerin hiçbiri tutulmamıştır.

16 Bakınız Opus 1 No. 3'ün, Opus 2 No. 1'in, Opus 10 No. 1'in Prestissimo final tempoları. Opus 109'a kadar bir daha bu tempoya rastlanmaz.

17 Bakınız Marston, 4 ve devamı, fns. 4 ve 5 (Schenker'in 1913 tarihli "açıklayıcı" basımı üzerine) ve 9-12, her hareketin ve varyasyonun kapanış barı satırları, bunların eserin bütün yapısının analizi açısından anlamları üzerine.

18 Marston, 30.

19 Marston, 259. Bu çalışma, kaynak incelemesinin bir bestenin yapısına dair anlayışı nasıl güçlendirebileceğini gösterir.

20 Albrecht, No. 293.

21 Albrecht, No. 296.

22 Schindler, *Biographie*, üçüncü basım (Münster, 1860), II, 3 ve devamı; *Beethoven as I Knew Him*, 232. William Drabkin, "The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor, Opus 111," (doktora tezi, Princeton Üniversitesi, 1977), 251-258; bu mesele etraflıca tartışılır.

23 Drabkin, "Sketches," 257 ve devamı.

24 T. Mann, *Doctor Faustus*, çeviren H. T. Lowe-Porter (New York, 1948), 51-56.

25 Rosen, *The Classical Style*, 442 ve devamı; Drabkin 6 ve devamı.

26 Florestan'ın girişinin, Opus 59 No. 3 Kuarteti üzerindeki etkisini 15. bölümde belirtmiştim.

27 Drabkin, "Sketches," 26 ve devamı. Drabkin ayrıca, Haydn'ın Opus 20 Kuartetleri'nin fügsel finali olan üç döngüsel eser modeli olarak gören Beethoven'ın, Opus 20. No. 2 Do Majör Kuartet'in açılış temasına rastlamış olabileceğini ileri sürer; eserin bu bölümü, Opus 111'in ilk Allegro temasındaki üç notalı motifin aynısını sunmaktadır. Ayrıca Opus 111'in Haydn kuartetleriyle karşılaştırmalı olarak başka yönleri hakkında bakınız W. Drabkin, A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets, 46-47.

28 "Kessler" Eskiz Defteri, f. 37 v., Brandenburg baskısı, transkripsiyon, 88; ilk aktaran Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt (Leipzig,

1865), 19. Bu satırlar, doğrudan, La Majör Opus 30 No. 2'nin açılışı için bir konsept eskizinden sonra geldiğinden, Nottebohm'un ileri sürdüğü üzere, o sonat için Fa Diyez Minör bir yavaş hareketin olası bir teması olarak düşünülmüş olması mümkündür.

29 Bu konuda daha fazlası için bakınız Drabkin, "Sketches," 69-76.

30 Drabkin, "Sketches," 89 ve devamı.

31 170-71. ölçüler.

32 Mann, 55.

33 Konversationshefte, 1:235. Bu sohbet defteri, yaklaşık olarak 22 Ocak ile 23 Şubat 1820 arasında bir tarihe attir; toplam doksan yapraktan oluşur; alıntı 17. folyoda karşımıza çıktığından, 1 Şubat tarihli *Wiener Zeitung*'daki bir haberden alındığından çok büyük bir ihtimalle Şubat ayının ilk haftasında yazılmıştır; tarihi belirlenebilir bir başka atıfın, Kaiserin'in 8 Şubat'taki doğumgünüyle ilgili satırların 45. folyoda bulunması da bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. *Wiener Zeitung*'da çıkan, astronom Joseph Littrow'un kaleme aldığı, "Kozmolojik Değerlendirmeler" başlıklı makalede bu söz Kant'a atfedilmiştir. Konversationshefte, 1:473, n.538'de aktarıldığı biçimiyle Littrow'un cümlesi Beethoven'ın Aydınlanma'nın insanlığın eksiklerini aşmak için, olabildiğinde yükselmek için çaba sarf etmesi gerektiği yolundaki inancına hayatı boyunca sadık kaldığına bir örnektir: "İnsanları kendilerinin üstüne çıkaran, onları ebedi, her zaman yükselmeye can atan meraka götüren iki şey vardır: İçimizdeki ahlak yasası ve üstümüzdeki yıldızlı gökyüzü."

34 Arşidük'ün varyasyonu hakkında bakınız Kagan, 140-46.

35 Kinsky-Halm, 348.

36 Bakınız W. Kindermann, *Beethoven's Diabelli Variations* (Oxford, 1987).

37 Briefwechsel, No. 1291, mektubun sonundaki tarihe dayanarak 3 Mart 1819 tarihlidir; Anderson, No. 498 tarihi Haziran 1819 başı olarak verir; belli ki tarih ve imzanın kesildiği bir kopya üzerinde çalışıldığı için bu sonuca varılmıştır.

38 Zenck, 18.

39 Bu bagatel dizisiyle ilgili olarak yayıncıların ve opus numaralarının karmaşık tarihi için bakınız Kinsky-Halm, 346 ve devamı.

40 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte Schule* (Viyana, 1821).

41 Opus 119 ve 126'nın toplanmasıyla ilgili bu ve başka malzemeler için bakınız B. Cooper, *Beethoven and the Creative Process* (Oxford, 1990), 263-82.

42 E. T. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles," *BS*, 2: 84-105.

43 Şaşırtıcıdır ki final bölümü Opus 127'nin standart basımlarında hiçbir tempo ibaresi bulunmaksızın verilmiştir! Bakınız Beethoven Werke, Series 8 No. 48, final, (71) 25, burada sadece "final" ibaresi vardır. Gelgelelim eserin imzalı versiyonunda "All[ergo]" şeklinde bir tempo ibaresi bulunuyordu; fakat yayınlanan basımlarda nasıl olduysa bu ibare ortadan kaybolmuştu.

44 Schubert Beethoven'ın ölümünden yedi-sekiz ay sonra, Kasım 1827'de bestelediği Mi Bemol Majör Piyano Trio'sundan açıkça belli olduğu üzere, bu versiyondan derinden etkilenmiştir.

45 Rosen, *The Romantic Generation*, 88.

20. BÖLÜM SEMAVİ VE İNSANİ
(Sayfa 413-454)

1 Rudolf daha 1805'te, Olmütz Başpiskopos Yardımcılığı'na atanmış, kendisine başpiskopostan sonra bu mevkiye geçme hakkı da verilmişti. 23 Mart 1819'da Olmütz Katedral Meclisi tarafından bu göreve seçildi ve bu karar 4 Haziran'da Papa tarafından onaylandı. Arşidük'ün bu mevkiye gelmesi 3 Eylül 1820'de gerçekleşti. Bakınız Briefwechsel, No. 1292, fn. 1.

2 *Briefwechsel*, No. 1292.
3 *Briefwechsel*, No. 1091; Anderson, No. 767, fn. 1.
4 Bakınız birinci not.
5 Bir değerlendirme için bakınız M. Solomon, "The Quest for Faith," *Beethoven Essays*'de, 216-29; Beethoven'ın Sturm'la ilgili notları için bakınız Witcombe. Tagebuch girişleri için bakınız Solomon, *Beethoven Essays,* 233-95, özellikle de 356-58, Tagebuch endeksi.
6 Schmitz, 94 ve devamı.
7 Karl Eschweiler, "Die Erlebnistheologie Johann Michael Sailers als Grundlegung des theologischen Fideismus in der vorvatikanischen Theologie," aktaran Schmitz, 85 ve kısmen çeviren M. Cooper, 113.
8 Mart 1819 tarihli bir sohbet defterinde (Konversationshefte, I, 352) Beethoven'ın yakın çevresinde Hofbauer ile "Ligorianer dedikleri" hakkında kötüleyici sohbetler döndüğü görülür. Aynı yılın sohbet defterlerinde Werner'in vaazları hakkında, çoğu yergi dolu çeşitli sözlere rastlanır. Hofbauer hakkında daha fazla bilgi için bakınız Schmitz, 83; M. Cooper, 107-10. Werner hakkında ayrıca bakınız Schmitz, 31-35 ve Solomon, "The Quest for Faith," Beethoven Essays'de, 222.
9 E. T. A. Hoffmann'ın 1814'te kaleme aldığı, Beethoven'ın pekâlâ okumuş olabileceği *Alte und neue Kirchenmusik* başlıklı makale bu konuyla özellikle ilgilidir. Hoffmann'ın makalesinin *Missa solemnis*'le ilgisi özellikle Dahlhaus tarafından savunulmaktadır, Beethoven, 194 ve devamı.
10 Drabkin, *Beethoven: Missa solemnis*, 2.
11 Bu konuda en anlamlı verilerden biri, Beethoven'ın füg yazımıyla ilgili olarak bir eskiz yaprağına yazdığı sözlerdir: "Eski kilise makamlarındaki adanmışlık [die Andacht] hissi ilahidir; yardımıma çağırdım, Tanrı bir gün bunu yaratmama izin versin [benim çevirim]." Bu veriyi R. Kramer'a borçluyum, "In Search of Palestrina," 294.
12 Beethoven'ın *Messiah*'tan pasajları kopyalamasıyla ilgili olarak bakınız Drabkin, *Missa solemnis*, 21 ve 92 ve JTW, 267, 270 ve 525. Mozart'ın *Requiem*'ini kopyalamasıyla ilgili olarak bakınız B. Churgin, 457-77. Beethoven, 1819 ya da 1820'ye aitmiş gibi görünen bir eskiz yaprağına *Requiem*'deki Kyrie fügünün bazı kısımlarının özetini yazmış, analizini yapmıştır.
13 Bu konuda kuşkulananların başında gelen isimlerden biri R. Fiske'dir, *Beethoven's Missa solemnis* (New York, 1979), 7. Burada aktardığımız olumlu yöndeki veriler daha güçlü bir biçimde Zenck tarafından özetlenmiştir, 232-63; ona bu konuda çok şey borçluyum.
14 *Briefwechsel*, No. 474; Anderson, No. 281 (15 Ekim 1810); Kirkendale, *Fugue and Fugato*, 215.
15 Zenck, 233. Ayrıca bakınız H. J. Schulze ve C. Wolff (yayına hazırlayanlar), *Bach Compendium* (Leipzig, 1989), 4: 1151-85.
16 *Briefwechsel*, No. 392; Anderson, No. 220 (26 Haziran 1809); "Traeg'in bürosundan bana burada tanımış olduğunuz ayrıcalıktan yararlanarak *Messiah*'ı ödünç aldım." (Traef, Breitkopf & Härtel'in Viyana'daki ajansı olarak çalışıyordu.)
17 Bu sık sık çoğaltılan tablo için bakınız Bory, 173; ya da ayrıntılı bir yorum için Comini, tablo 4, 46-48.
18 *Briefwechsel*, No. 1876; Anderson, No. 1307 (16 Eylül 1824).
19 B. Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa solemnis* (Tutzing, 1997), 322-34, özellikle de 331 ve devamı.
20 Bakınız Lodes, 331 ve devamı.
21 Briefwechsel, No. 523; Anderson, No. 325. Beethoven başsayfanın Fransızca ve Almanca olmak üzere iki dilde yayınlanmasını istemişti; fakat Breitkopf biri Fransızca, biri Almanca iki farklı başsayfa yayınladı. Brandenburg, Briefwechsel, No. 523, n. 9'da Beethoven'ın "Les Adieux de Paris" ya da "Les Adieux des Londres" gibi, o dönemin piyano müziğinde kar-

şılaşılan başlıkları ima ettiği ileri sürülür. Lodes, 332, Opus 81a eskizlerinde Beethoven'ın "gewidmet und aus dem Herzen geschrieben" (kalpten yazılmış ve ithaf edilmiştir) sözleriyle Rudolf'a bir sonat ithaf etmeyi planladığını gördüğümüze dikkat çeker.

22 Lodes, 332 ve devamı ve n. 118.

23 Bakınız Hoffmann'ın değerlendirmesi, F. John Adams Jr.'ın çevirisiyle, *Beethoven: Symphony No. 5 in C Minor*, (yayına hazırlayan) E. Forbes (New York, 1971), 163.

24 J. McGrann, *Missa solemnis*'in Harvard Üniversitesi'nde Jameson Marvin yönetiminde Harvard-Radcliffe Korosu tarafından 22 Nisan 1990'da icrası üzerine notlar.

25 Bakınız W. Kirkendale, "New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa solemnis*," *The Creative World of Beethoven*, (yayına hazırlayan) P. H. Lang (New York, 1971), 163-99.

26 N. Waldvogel, "'Symphonic Unity' and the Organization of Individual Movements in Beethoven's *Missa solemnis*" (lisans tezi, Harvard Üniversitesi, 1988); bu pasajlara "koral ritornello" der.

27 R. Wagner, "Beethoven" (1870), *Prose Works*, (çeviren) W. A. Ellis (New York, yeniden basım 1966), 5: 104, aktaran Waldvogel, 6.

28 Bakınız Kirkendale, "New Roads" 186.

29 Japonya'da "Neşeye Övgü" için bakınız D. B. Levy, *The Ninth Symphony*, 6 ve R. Solie, "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteenth-Century Criticism," *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, (yayına hazırlayanlar) E. Narmour ve R. A. Solie (Stuyvesant, N. Y., 1988), 3, n. 6. 1956 Olimpiyatları'nda Doğu ve Batı Alman takımları, II. Dünya Savaşı'nın 1945'te son bulmasından beri ilk kez birleşmişti; bütün Almanlar tek bir bayrak altında yürümüş ve kendi milli marşları yerine "Neşeye Övgü"yü söylemişlerdi. Bu uygulama 1960 ve 1964'te tekrarlanmış, fakat iki Almanya 1968'de şu konuda bir bölünme yaşamıştı: Her ikisinin de kendi Almanca marşı vardı ve "Neşeye Övgü"nün ikisini de temsil edip edemeyeceği konusunda tartışmışlardı. David Dennis'in işaret ettiği üzere bu bölünme, 1968'de ve sonrasında 1989'a kadar kültürel ve tarihsel bir figür olarak Beethoven hakkında Doğu ve Batı Almanya'da az çok yerleşiklik kazanmış görüşlere tekabül ediyordu. Bu konuda D. B. Dennis'e teşekkür borçluyum, Beethoven in German Politics, 1870-1989 (New Haven, Connecticut, 1989), 177 ve no. 5. Ayrıca Harvard Üniversitesi'nde 1998'de Dokuzuncu Senfoni hakkında verdiğim dersi alan öğrencilerden Alexis Koutrovelis'in "Neşeye Övgü" hakkında yazdığı ödeve de teşekkür borçluyum.

30 Bugün Amerika'daki kullanıma tipik bir örnek, Bahar 2001'de Yale Üniversitesi Bakalorya Egzersizleri sırasında izleyiciler tarafından söylenmek üzere melodinin uygun İngilizce kelimelerle programa dahil edilmesidir; sadece "Neşe İlahisi" olarak belirtilen eserin bestecisinin adı verilmemiştir.

31 Bu döneme ve siyasi koşullarına dair iyi belgelenmiş bir değerlendirme için bakınız H. Kohn, *The Mind of Germany* (New York, 1960), özellikle de üçüncü ve dördüncü bölümler; M. Dill, *Germany: A Modern History*, gözden geçirilmiş basım (Ann Arbor, 1970); Hobsbawm, a.g.e. Beethoven'la ilgili, onun dönemin siyasi gelişmelerine tepkilerine dair bir kavrayış sunan yazılar için bakınız M. Cooper, a.g.e. ve E. Rumph, "Beethoven after Napoléon: Political Romanticism in the Late Works" (doktora tezi, California Üniversitesi, Berkeley, 1997).

32 Bakınız Kohn, 75-80.

33 Goethe ve Hegel'in Napoléon hakkındaki görüşleri için bakınız Kohn, 34-75.

34 Beethoven'ın çevresinde Byron'a göndermeler, Sohbet Defterleri'nde gördüğümüz üzere 1820'lerde görülür (2:89, 173 ve devamı, 248 ve devamı). Bakınız yukarıda on yedinci bölüm.

35 Shelley ve dönemin siyaseti hakkında bakınız P. M. S. Dawson, The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics (Oxford, 1980). Romantik devrimciler döneminde "siyasi sanat"ın

bir özeti için bakınız Hobsbawm, 317 ve devamı. "Mahkum" olarak Romantik yazar hakkında bakınız V. Brombert, *The Romantic Prison* (Princeton, New Jersey, 1978).

36 M. Cooper, 18; *Konversationshefte*, 1: 333; Schünemann, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* (Berlin, 1941), 1:328. Schünemann bu casusun Kraliyet Muhafız Birliği'ne mensup Peter Hensler olabileceğini düşünür.

37 M. Cooper'ın yayınladığı biçimiyle Karl von Bursy'nin günlüğünden, 20.

38 Bu pasaj, Schindler'in sonradan yaptığı eklemeleri gösteren listede yer almaz; *Konversationshefte*'nin yedinci cildinde, geriye dönük olarak birinci, ikinci, dördüncü, beşinci ve altıncı ciltler için kaleme alınmıştır.

39 *Konversationshefte*, 2:172 (Haziran 1820); bakınız M. Cooper, 93. Cooper bu girişin "muhtemelen Bernard'ın elinden çıktığı"nı söyler; fakat *Konversationshefte*'nin ikinci cildinin önsözünde, s. 10'da, Schindler'e atfedilmiştir. Bu sözün bağlamı, Beethoven'ın tanıdık çevresinde, 1821 başlarında, İspanya'daki siyasi durumla ilgili kaygıların artıyor olmasıdır; o sıralarda İspanya'da Kral VII. Ferdinand 1814'ten beri devrimci faaliyetleri faal bir biçimde bastırıyordu. İtalya'daki devrimci eylemlere dair haberler, Avusturya birliklerinin Carbonari'ye saldırıları da 1821 tarihli bir sohbet defterinde yer almıştır. Bakınız yukarıda belirtilen önsöz, 11.

40 P. B. Shelley, *A Defense of Poetry, Works*, 7:20. Bu pasaj Shelley'nin hocası William Goodwin'den aktarılmıştır; bakınız Dawson, 218. Bakınız yukarıda 9. bölüm.

41 Aktaran K. Kropfinger, *Wagner and Beethoven*, çeviren P. Palmer (Cambridge, 1991), 31.

42 Schumann, 98 ve devamı.

43 Dokuzuncu Senfoni'nin New York prömiyeriyle ilgili olarak bakınız O. F. Saloman, *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight* (Boston, 1995), 162-71. 1881'de kurulan Boston Senfoni ve Senfoni Salonu hakkında (1900) bakınız "Boston," *NG2* ve M. A. de Wolfe Howe, *The Boston Symphony Orchestra* (Boston, 1931).

44 Beethoven'ın (öyle olduğu varsayılan) Aryan özellikleriyle ilgili, Walther Raushenberger'in yazdığı bir makale için bakınız "Rassenmerkmale Beethovens und seiner nachsten Verwandten" (Beethoven'ın ve yakın akrabalarının ırksal özellikleri), Volk und Rasse... 9 (1934), 1939'da yeniden basılmıştır. Ben bu alıntıyı Dennis'ten yaptım, 149.

45 Dennis, 151.

46 Dennis, 152.

47 Dennis, 162.

48 Dennis, 168.

49 D. B. Levy, 16.

50 Adorno, 144.

51 S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991), 127-30; A. Rich, "The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message," *Diving into the Wreck* (New York, 1962), 43. Tartışmalar için bakınız D. B. Levy, 15-17. McClary'nin yorumuyla ilgili bir eleştiri için bakınız P. van den Toorn, *Music, Politics and the Academy* (Berkeley, 1995), passim.

52 D. B. Levy, *Beethoven's Ninth Symphony*, 17.

53 Bakınız Rumph, passim.

54 Rumph, 42 ve devamı.

55 Rumph, 75.

56 D. F. Tovey, *Essays in Musical Analysis* (Londra, 1935-39), 2: 42 ve devamı.

57 Solomon, "The Quest for Faith," *Beethoven Essays*'de, 228.

58 Final bölümünün doğuşuyla ilgili bir değerlendirme için bakınız R. Winter, "The Sketches for the Ode to Joy," *Beethoven, Performers, and Critics*, (yayına hazırlayanlar) R. Winter ve B. Carr (Detroit, 1980), 176-214. Birinci hareket için eskizlerin yakından bir incelemesi için

bakınız J. Kallick, "A Study of the Advanced Sketches and Full Score Autograph for the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony," (doktora tezi, Yale Üniversitesi, 1987).

59 Schott'a 10 Mart 1824 tarihli mektup; *Briefwechsel*, No. 1787; Anderson, No. 1270.

60 Mozart'la kurulan paralellik için Robert Marshall'a teşekkür ederim.

61 Scheide eskiz defterleri; N II, 329.

62 N II, 157-92 hâlâ temel değerlendirmedir; çünkü esasen on dokuzuncu yüzyıldan bu yana kayıp olan Boldrini eskiz defterine dayanır.

63 N II.

64 Bu eskizler için bakınız Winter, "The Sketches for the Ode to Joy," 182-90. Winter melodiye besteleme ve gözden geçirmeye harcanan zamanın çok uzun olmayabileceğini belirtir.

65 Albrecht, No. 239.

66 *Briefwechsel*, No. 1517; Anderson, No. 1110.

67 Nisan 1823 tarihli bir Sohbet Defteri'nde Boston Händel ve Haydn Cemiyeti'nin Kitab-ı Mukaddes'ten bir metin üzerine bir oratoryo sipariş ettiğinden bahsedilir; bakınız *Konversationshefte*, 3:148 ve 449 ve devamı, fn. 407.

68 TF, 1001.

69 TF, 1002. Bu yolsuzluğun Kral'dan ve adamlarından mı kaynaklandığı yoksa birinin hediye Beethoven'a ulaşmadan önce taşları mı değiştirdiği hâlâ bilinmemektedir.

70 Churgin, 457-77. Churgin'in Ek A, 475-77'sinde Beethoven'ın kopyaladığı bilinen bütün Mozart eserlerinin listesi bulunur; yazarın ileri sürdüğü üzere bugün artık kaybolmuş başka birçok kopya daha olabilir.

71 L. Treitler, *Music and Historical Imagination* (Cambridge, 1989), 23 ve devamı; alıntı 24. sayfadandır. Bir paralellik, Opus 35 "Prometheus" Varyasyonları'nda ve *Eroica* Senfonisi'nde final bölümünün pesi, ardından temayı aşama aşama, bütün uzamı yavaş yavaş dolduran yükselen perdelerle "yaratması"nda bulunur.

72 Tovey, *Essays in Musical Analysis*, II, 18.

73 Treitler, 23.

74 Treitler, 24.

75 Bu anahatları, H. Schenker'in *Beethoven: Neunte Sinfonie*, 242-375'te (Viyana, 1912, yeniden basım 1969) ileri sürdüğü geniş kapsamlı görüşte değişiklikler yaparak sunuyorum. Final bölümünün biçimine ilişkin başka görüşler için özellikle yakın dönemde yayınlanmış şu eserlere bakınız: J. Webster, "The Form of The Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *BF* 1 (1992): 36-44; M. Tusa, "Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," *BF* 7 (1999): 113-37.

76 Resitatif hakkında duyarlı bir tartışma için bakınız S. Hinton, "Not Which Tones: The Crux of Beethoven's Ninth," *19th Century Music* 22 (1998): 61-77.

77 Webster, "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony," eserle ilgili yirminci yüzyılın başından beri yayınlanmış başlıca analizlerin birçoğunu özetler ve bu harekette sağlanan bütünlüğü, çeşitli "alanları" birleştiriyor olmasıyla açıklamaya çalışan "çok değerli" bir yaklaşımı savunur. Geleneksel biçimci düşünme tarzının tipik özelliği olan indirgemecilikten kaçınma girişimi, bu yaklaşımın başlıca meziyetidir; Webster'ın makalesi de kesinlikle birçok yeni kavrayış getirmektedir. Fakat böyle bile olsa bu yaklaşım, bu hareketi biçim başlığı altında yeniden kurma yönündeki birçok olası girişimden sadece biridir ki bu harekette Beethoven'ın usul serbestliği bu yaklaşımı istisnai derecede zor kılmaktadır.

78 Aktaran M. E. Bonds, *After Beethoven* (Cambridge, 1996), 16.

79 Bakınız Bonds, 1.

80 R. Taruskin'in, "Resisting the Ninth" başlıklı makalesinde, *19th Century Music* 12 (1989): 247'de dile getirdiği, Brahms'ın finalinin "olduğu şekliyle, Beethoven'ın yaptığı yanlış dönüşü düzelttiği..." şeklindeki görüşe kesinlikle katılmıyorum.

81 Bakınız D. B. Levy, 165. Levy'nin eleştirel çalışması Dokuzuncu Senfoni'ye verilen ilk cevaplarla ilgili güçlü bir araştırma sunar; ayrıca bakınız Robin Wallace, *Beethoven's Critics*, 73-92.

82 Taruskin, 247.

83 Solomon, *Beethoven*, 409.

21. BÖLÜM ZAMANI AŞAN MÜZİK: SON KUARTETLER (Sayfa 455-502)

1 W. von Lenz, *Beethoven: Eine Kunst-Studie* (Kassel, 1855-60), 4: 216-28.

2 Beethoven'la 1814'te tanışmış olan Schindler, 1822-23 döneminde onun bütün işlerine bakar hale gelmişti; ta ki 7 Mayıs'taki konserin faturaları hakkında Beethoven'la şiddetli bir anlaşmazlığa düşmesine, sonrasında Beethoven'ın onu işten atmasına kadar. Beethoven Schindler ve Umlauf'un kendisini aldattıklarına inanıyordu; bakınız TF, 911. Schindler Aralık 1826'dan Beethoven'ın Mart 1827'deki ölümüne kadar yine Beethoven'la ilişkide olmuştur.

3 Holz ve karakteri hakkında bakınız TF, 942-44.

4 Lenz, *Beethoven: Eine Kunst-Studie*, 1:216 ve devamı.

5 Kerman, *The Beethoven Quartets*, 349.

6 Bakınız C. Reynolds, "From Berlioz's Fugitives to Godard's Terrorists: Artistic Response to Beethoven's Last Quartets," *BF* 8 (2000): 147-63.

7 Breitkopf & Härtel'e 5 Temmuz 1806 tarihli mektup; *Briefwechsel*, No. 254; Anderson, No. 132.

8 1999'da keşfedilmiş; daha sonra *Handbook for Travellers in Spain*'i (1845) kaleme alan yazar ve eleştirmen Richard Ford için yazılmıştır. Bu küçük parça, 8 Aralık 1999'da Sotheby's tarafından satışa çıkarılmıştır. Üzerinde şöyle bir yazı vardır: "Bu kuartet benim için, benim huzurumda Ludwig van Beethoven tarafından 28 Kasım 1817 Cuma günü Viyana'da bestelendi. Richard Ford."

9 TF, 946. Almanca "noten" kelimesi, Beethoven için her zaman olduğu gibi müzik "notaları"nın yanı sıra para (*banknoten*/banknot) anlamına da geliyordu.

10 Opus 130'un doğuşuna dair yakın tarihli bir değerlendirme için bakınız K. Kropfinger, "Das gespaltene Werk-Beethovens Streichquartett Op. 130/133," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik*, yayına hazırlayan S. Brandenburg ve H. Loos (Münih, 1987), 296-335; ayrıca B. Cooper, "Planning the Later Movements: String Quartet in B Flat, Op. 130," *Beethoven and the Creative Process* içinde, 197-214.

11 Bakınız Kropfingen, "Das gespaltene Werk," 305-7. Beethoven'ın bir hareketi planlamaya ilk fikirle ("bir konsept eskizi") başlayıp sonra son ölçüye geçmesinin ilk örneklerinden birini Peter Cahn, "Kreutzer" Sonatı'nın yavaş hareketine dair incelemesinde göstermiştir; bakınız Cahn, "Aspekte der Schlussgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken," Archiv für Musikwissenschaft (1982): 9-28.

12 Üç kuartetlik her iki dizinin de Rus aristokratlarca sipariş edilmiş olması bir tesadüften başka bir şey değildir; çünkü "Galitzin" kuartetlerinde Rus melodilerinin kullanıldığına dair bir emare yoktur.

13 Beethoven'ın Gneixendorf'ta kaldığı günlere, yörenin çevresinde doğal güzelliklere, bestecinin kardeşi ve (uzun zamandır hor gördüğü) kardeşinin karısıyla ilişkilerine dair canlı bir anlatı için bakınız TF 1005-9. Thayer'ın Gneixendorf'a ziyareti sonrasında aktardığı üzere, bu ziyaretin hatıraları arasında Michael Krenn adlı bir uşağın anlattıkları da vardır. Krenn, Beethoven'ın her sabah 05.30'da kalktığını, "bir masanın başına oturup, elleri ve ayakla-

rıyla tempo tutup şarkı söyleyerek yazdığını" anlatıyordu. Kahvaltının ardından Beethoven "kendini açık havaya atıyor, bağırıp kollarını sallayarak kırlarda dolaşıyor, bazen çok hızlı yürüyor, bazen çok yavaş ilerleyip arada durup bir tür cep defterine notlar alıyordu." (Bu yaklaşık 1815'ten beri kullandıklarına benzeyen bir cep eskiz defteriydi.) Bir keresinde birkaç köylü kırlarda bağırıp çağırırken Beethoven'a rastlamış, onu deli zannetmiş, yollarını değiştirmişlerdi. Bir keresinde de çığlıkları ve hareketleriyle birkaç öküzü korkutmuştu.

14 "La Gaiete"nin çözümlemesi için bakınız N II, 218-20; ayrıca S. Brandenburg, "Die Quellen von Beethovens Streichquartett Es-dur Op. 127," *BJ* 10 (1978/81): 238.

15 Çok çeşitli hareket tiplerinin görüldüğü, *Eroica*'nın ilk hareketi hariç, 3/4'lük Allegro diğer ilk hareketler 1802 öncesine ait bir grup eserde karşımıza çıkar: Opus 71 altılısı, Opus 5 No. 2 çello sonatı; Opus 28 ve 31 (No. 3) piyano sonatları, Opus 16 Piyano ve Üflemeli Kenteti, Opus 30 No. 1 Keman Sonatı.

16 Örneğin Opus 7 No. 4 Piyano Sonatı'nın ilk hareketinin başlangıcında ya da başlangıcına yakın bir yerde; Opus 20 Yedilisi; *Eroica*; "İmparator" Konçertosu, Opus 74 Kuarteti.

17 Opus 70 No. 2 Piyano Triosu'nun ilk hareketine bakınız; burada açılıştaki kısa giriş kısaltılmış bir biçimde geri dönerek kodayı başlatır. Yavaş bir giriş bölümünün geri dönmediği ilk hareket örnekleri de vardır kesinlikle (örneğin Opus 59 No. 3, Opus 78) ama her örnekte giriş bölümünün içeriği Allegro malzemeyi inceden inceye etkiler; Opus 59 No. 3'te giriş bölümündeki armonik belirsizlik, gelişme bölümündeki benzer gizemli anların kaynağıdır.

18 27-32. ölçüler ve 41. ölçü.

19 "Dinleyicinin zihnini çalar" ifadesi Cicero'dandır, *De inventione*, Loes Classical Library (Cambridge, Massachusetts, 1949), I, xv. 20, 43, aktaran E. Sisman, *Haydn and the Classical Variation* (Cambridge, Massachusetts, 1993), 256.

20 Beethoven'ın varyasyon yazımında, peş peşe gelen bölümlerde numara kullanması ya da kullanmamasının çok ötesine geçen orijinalliğiyle ilgili olarak bakınız Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, 235-62.

21 Beethoven'ın sonraki eserlerinde zaman zaman varyasyon numarasına rastlanmaması, bu eserlerin biçimsel şemalarını çok deneyimli icracıların gözlerinden bile gizler.

22 Bakınız Böhm'ün anlattığı anekdot, s. 352.

23 Haydn'ın diyez minör anahtarlarda sadece on üç eser vermiş olduğunu hatırlattığından dolayı James Webster'a teşekkür borçluyum; bakınız Webster, *Haydn's Farewell Symphony*, 223. Haydn'ın La Minör yegane eserleri Bariton Trio Hob. X:87 ve Bariton Oktet Hob. X:3'tür; bir de *İsa'nın Son Yedi Sözü*'nün ikinci kısmındaki üflemeli giriş vardır. Mozart'a gelince; K. 310 La Minör Piyano Sonatı kendi türünde tek örnektir. K. 304 Mi Minör Keman Sonatı yine benzersizdir; Fa Diyez Minör, K. 488 La Majör Piyano Konçertosu'nun yavaş hareketinde unutulmaz bir biçimde kullanmasında gördüğümüz üzere Mozart için egzotik bir anahtardı.

24 Beethoven küçük tekil eserleri arasında bile La Minör tek eseri 1810'da Theresa Malfatti için yazdığı, (muhtemelen "Für Therese" yerine yanlışlıkla) "Für Elise" olarak bilinen piyano parçasıdır (WoO 59). "Kreutzer" Sonatı'nın anahtar planı hakkında bakınız W. Drabkin, "The Introduction to Beethoven's 'Kreutzer' Sonata: A Historical Perspective," Ekim 2000'de Beethoven Keman Sonatları Üzerine Boston Konferansı'nda yapılmış sunum (yayınlanacaktır).

25 Beethoven'ın Almanca başlığı.

26 Mozart'ın genel olarak anahtar seçimleriyle ilgili olarak bakınız A. Einstein, *Mozart: His Character, His Work*, çeviren A. Mandel ve N. Broder (New York, 1945), 157-63. Daha genel bir tablo için bakınız Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Ann Arbor, Michigan, 1983).

27 Örneğin Haydn'ın No. 45 "Veda" Senfonisi'nin Minüeti için Fa Diyez Majör'ü ya da No. 14 ve 27 piyano trioları için bemol altıncıyı seçmesi, (Hob. XV:14 ve Hob. XV: 29). James Webster'ın işaret ettiği üzere Haydn'ın Opus 71 kuartetlerinde az kullanan anahtarlar karşımıza çıkar.

28 Bu iki tekrar, 103-192. ölçülerde ve 193-231. ölçülerdedir; koda 233. ölçüden eserin sonuna kadardır. Bu hareketle ilgili başka görüşler de boldur; Leonard Ratner, *The Beethoven String Quartets*'de (Stanford, California, 1995) iki tekrarı şöyle açıklar: 1-73. ölçülerde tonik bir tekrar, 74-102. ölçülerde bir "parantez", sonra 103-192. ölçülerde Mi minör ikinci bir tekrar ve 232-264. ölçülerde kapanış. Ratner bir gelişmeyi atlar. Bu şekil, uygun düşmesi için ne yapılırsa yapılsın geleneksel sonat biçimi standardı açısından sorun çıkarır.

29 Bakınız S. Brandenburg, "The Autograph of Beethoven's Quartet in A Minor, Opus 132," *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven*, (yayına hazırlayan) C. Wolff (Cambridge, Massachusetts, 1980), 283-84; Schindler ve Nottebohm'u izler.

30 Modal etkilerin tarihine ilişkin bir değerlendirme için bakınız C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, Connecticut, 1995). "Lidya tarzı"nın tarihiyle ilgili olarak bakınız Harold Powers, "Lydian," *NG2*.

31 "Letztes quartett mit einer ernsthaftigen und schwergangigen Einleitung." Bakınız 17. bölüm, 35. not; Kropfinger, "Das gespaltene Werk," *Beitrage zu Beethovens Kammermusik*, (yayına hazırlayan) S. Brandenburg ve H. Loos (Münih, 1987), 296-335, özellikle de 305. Kropfinger, "Streichquartett B-Dur Op. 130" başlıklı makalesiyle, anılan çalışmanın peşinden gitmiştir, *Beethoven: Interpretationen seiner Werke,* (yayına hazırlayanlar) A. Riethmüller ve diğerleri (Laaber, 1994), 2: 299-316.

32 Hayli diyatonik olan Si Bemol 6/8'lik giriş için Kropfinger'in makalesine bakınız: Riethmüller, Beethoven: Interpretationen seiner Werke, 304. Olası bir final için başta birkaç fikir varsa da bunların hiçbiri fügsel değildir; fügsel bir finalin eserin tamamının çerçevesini çizmek açısından önemli bir ilk fikir olduğu konusunda Kropfinger'ın argümanına katılıyorum.

33 Fine Arts Quartet'in mükemmel kaydında (EVC 9056/58, 1968, yeniden basım 1996), ilk hareket 9 dakika 36 saniye, *Grosse Fuge* 15 dakika 23 saniyedir. Önemli bir nokta şudur ki *Grosse Fuge*'ün yerini alan final 7 dakika 47 saniyedir; ilk hareketten neredeyse iki dakika kısadır. Belli ki yeni final bölümü eserin bütün dengesi ve oranlarını ciddi biçimde değiştirmiştir; finalin ağırlığında yarattığı farktan bahsetmiyorum bile.

34 *Briefwechsel*, No. 2042; Anderson, No. 1416 (Karl'a); *Briefwechsel*, No. 2043; Anderson, No. 1415 (Holz'a). Beethoven'ın Karl'a yazdığı, genellikle bir yayıncıyla karşı karşıya olduğunda yaptığı gibi hiçbir abartma ihtiyacı içinde olmadığı halde, besteleme hızına ilişkin tahminlerde bulunduğunu görmek ilginçtir.

35 Provaya dair bu anlatı Holz'un Lenz'e aktardıklarından alınmıştır; bakınız Lenz, Beethoven: Eine Kunstsudie, 5:218. Holz Beethoven'ın genellikle birinci ve ikinci kemanlar arasına oturduğunu anlatır: "Alçak tonlu sesleri artık duyamıyor olsa da kulakları hâlâ yüksek sesli notaları yakalıyordu; Beethoven tempoları, ritordandoları vs. belirtir, ayrıca bazı pasajları bize piyanoda gösterirdi... Genellikle Schuppanzigh zor olan birinci keman partisyonuyla epeyce boğuşur, bunun üzerine Beethoven kahkahalarıyla ortalığı çınlatırdı."

36 Holz'dan Lenz'e, a.g.e., 218 ve devamı: "Beethoven yoktu. Dinleyiciler bir zevk alıyorlar, bir şaşırıyorlar ya da hayrete düşüyorlar, ama saygılarından kötüleyici yorumlarda bulunmuyorlardı." "Kısa geçiş hareketleri," yani Scherzo ve Alla danza tedesca tekrarlandılar. "Füg anlaşılmadan geçti. Beethoven yakınlarda bir tavernada beni bekliyordu. Ona iki (iç) hareketin tekrar istendiğini anlattım. 'Ne, o ucuz şeyler mi?' dedi hiddetle, 'Neden füg değil de onlar?'"

37 "Üstat kendi eserlerini işitebilseydi, herhalde parçaya o kadar çok şey yazmazdı." Öte yandan bu iddialı lafını dengeleyecek biçimde şunu da mümkün görüyordu: "Bize ilk bakışta bulanık, kafa karıştırıcı olarak görünen şeyin açık ve mükemmel derecede dengeli olarak görüneceği bir zaman da gelecektir herhalde." *AMZ*, 28 (1826): 310.

38 Kinsky-Halm, 394. Bu baskıyla ilgili kanıt Artaria'nın harcamalar defterinden alınmıştır.

39 Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie*, 219.

40 *Konversationshefte*, 10:107 (Ağustos 1826'nın ilk yarısı).

41 *Konversationshefte*, 10:185 (Eylül 1826).
42 TDR, 5:405, n. 1.
43 Bakınız TF, 895; burada bu düşünce Czerny'ye atfedilmiştir, o da 1852'de Jahn'a söylemiştir. Kuartetin finali meselesiyle ilgili olarak bakınız R. Kramer, "Between Cavatina and Ouverture," *BF*1 (1992): 165-90, bu tartışma için bu kaynağa çok şey borçluyum.
44 Bakınız W. Kirkendale, "The 'Great Fugue' Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'," *Acta Musicologica* 35 (1963): 14-24; yine aynı yazarın *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, 255-71.
45 Bu deyiş için Richard Kramer'a borçluyum.
46 Beethoven aslında eserin imzalı versiyonuna "Ouverture" yazmıştır; ama daha sonra ilk baskılarda bu İtalyanca "Overtura"ya çevrilmiş ve öyle kalmıştır.
47 Burada Richard Kramer'a teşekkür borçluyum, "Between Cavatina and Ouverture," 172. "Goldberg" Varyasyonları Viyana'da 1803 civarında yayınlanmışlardır. Kramer'ın, fn. 13, Beethoven'ın orkestral süitleri de biliyor olabileceği yolundaki tahminlerine ilaveten, Bach'ın solo keman için Sol Minör Sonatı'nı ve solo çello için Do Minör Süit'ini biliyor olabileceği yönünde de fikir yürütebiliriz.
48 Vincent D'Indy, *Cobbett's Cyclopedia of Chamber Music*, 104.
49 Bu pasaj 368-414. ölçülerdedir.
50 661-681. ölçüler.
51 Erwin Ratz, *Die Originalfassung des Streichquartettes* Op. 130 von Beethoven (Viyana, 1957), 4.
52 Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 308.
53 158. ölçü ve devamıyla karşılaştırın; burada figür gelişme bölümünü başlatır, ama viyola ve çello arasında bölünmüştür; 223. ölçü ve devamında figür ana temanın yanlış bir tekrarını başlatır; 232. ölçü ve devamında asıl serim tekrarını haber verir, ama artık iki ölçü yerine bir ölçü sonra ana temayla birleşmiştir; 402. ölçü ve devamı, 407. ölçü ve devamı ve 414. ölçü ve devamında olduğu üzere kodaya sızar; buralarda hareket hız kazanıp kapanışa doğru ilerlerken figür ana temanın parçalarıyla birleşir.
54 109-160. ölçüler.
55 131-140. ölçüler.
56 R. Winter, "Plans for the Structure of String Quartet in C Sharp Minor," *BS*, 2:114.
57 Bu siparişle ilgili olarak bakınız *Briefwechsel*, No. 2154; Anderson, No. 1485 (Beethoven'dan Schott'a, 20 Mayıs 1826).
58 Schott, Opus 121b'den Opus 128'e kadar bütün eserler dahil olmak üzere bestecinin son dönemine ait bir dizi eser yayınlamıştır.
59 Barry Cooper, R. Winter ve R. Martin'in yayına hazırladığı *The Beethoven Quartet Companion* hakkındaki değerlendirmesinde bu mali açıklamayı desteklemektedir; *Music and Letters*, 76 (1995), 447.
60 Deutsch, Schubert: A Documentary Biography, 820. Deutsch şöyle bir haberi aktarır: 14 Kasım 1828'te, Schubert'in ölümünden sadece beş gün önce, bir besteci ve öğretmen olan Johann Dolezalek'in huzurunda, Karl Holz, Karl Gross, Baron König ve ismi belirtilmeyen dördüncü bir icracı besteciye Opus 131'i çalmışlardır. Deutsch, görünüşe bakılırsa kaynağı Holz olan bu hikâyeyi sorgular, fakat her iki bakış açısı için de elimizde daha fazla kaynak bulunmamaktadır.
61 Haydn'ın Do Diyez Minör Piyano Sonatı hakkında bakınız Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music*, 64, 320-24.
62 Dominant anahtardaki bir final bölümüne uzun, yavaş bir girişin örneğini daha önce görmüştük: Opus 69 La Majör Çello Sonatı'nın Adagio'su.
63 R. Winter, Compositional Origins of Beethoven's Opus 131 (Ann Arbor, 1982). Winter'ın incelemesi, bu esere ait çok sayıda eskiz malzemesini ayrıntılı olarak kataloglayan ilk çalış-

madır. Beethoven, altı yüz sayfadan fazla nota eskizi hazırlamıştır; bunun dışında ayıklanıp eklenmesi gereken başka eskizler vardır, ayrıca eserin imzalı versiyonları ve kopyaları bulunmaktadır. Winter eserin üç yönünün ayrıntılı bir incelemesini sunar: Eserin tamamı, final bölümü ve dördüncü hareket için hareket planları. Geride kalan malzeme daha fazla incelemeyi gerektirmektedir.

64 Winter, "Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor," 120. Böyle üç hareketli bir plan, majör ve minörün yer değiştirmesiyle, Opus 70 No. 1 "Hayalet" Triosu da dahil olmak üzere tonik minörde yavaş bir hareketi olan daha önceki üç hareketli işlere de uygun düşebilir; son dönem eserler arasında da Opus 102 No. 2 Çello Sonatı vardır (Re Majör - Re Minör - Re Majör Fugato).

65 Bakınız Winter, *Compositional Origins*, 124 ve Ex. 13.

66 Bakınız 35-52, 55-72, 73-80 ve 83. ölçüler.

67 67-72. ölçüler.

68 Kirkendale, *Fugue and Fugato*, 91 ve devamı.

69 Bakınız yukarıda birinci bölüm.

70 Bu gözlem için Matthias Bieber'e teşekkür borçluyum; kendisi Ocak 1998'de Münih Üniversitesi'nde Beethoven'ın son dönem kuartetleri hakkında verdiğim derste bu gözlemi dile getirmişti. İlk füg konusunun Beethoven'ın son kuartetleriyle ilişkisi benim kendi gözlemimdir.

71 Beethoven'ın *Das Wohltemperierte Klavier, Book I*'den yaptığı Si Minör Füg kopyası Viyana'da Gesellschaft der Musikfreunde'de bulunmaktadır, MS A 81; bir sayfanın kopyası için bakınız s. 476 ve Bory, 63. Beethoven'ın kopyaladığı Bach füglerinin bir listesi için bakınız, Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, 212-15.

72 Bakınız 231 ve devamındaki ölçüler, 243-53 ve 266. ölçüler.

73 Kadans etkisi 9, 17 ve 25. ölçülerdedir; kısa figürse 1-14. ve 20-22. ölçülerdedir.

74 160 ve devamındaki ölçülerde.

75 TF, 976. Holz bütün bu meseleyi Almanca yayınlanan bir dergide 1844'te aktarmıştır (bakınız Kinsky-Halm, 697 ve devamı) ve kanonun imzalı versiyonunun bir kopyasını da eklemiştir. Daha fazla ayrıntı için bakınız TDR, 5:301-3.

76 WoO 196. Güvenilir bir çözümleme için bakınız MacArdle-Misch, *New Beethoven Letters*, 512.

77 L. K. Bumpass, "Beethoven's Last Quartet," (doktora tezi, Illinois Üniversitesi, 1982). İkinci ciltte kaynaklardan alınmış kapsamlı çözümler vardır.

78 Bumpass, 230.

79 TF, 1009; *Konversationshefte*, 10:26 (folio 8v). Folyo 4v'de bulunan bir yazının tarihi 7 Temmuz olabileceğinden, bu yazışma birkaç gün sonra, 10 Temmuz civarında gerçekleşmiş olabilir.

80 Yayıncı Maurice Schlesinger, kendisinin daha sonra Beethoven'dan aldığını iddia ettiği kayıp bir mektupta bu görüşü ileri sürmüştür. Schlesinger 1859'da ve 1867'de hafızasından bu görüşü iki kere daha dile getirmiştir. Bu metinlerden birinde aktarıldığına göre, Beethoven final bölümünü bestelerken büyük sıkıntı çektiğini ifade etmiştir, o yazıyı yazmasının sebebi de budur. Mektuptaki olgusal hatalar ve bir kanıt olarak belgenin güvenilmezliği belirgindir; bir kanıt olarak hiçbir ciddi dayanağı yoktur. Bakınız Anderson, No. 1318, n. 4 ve Kinsky-Halm, 409.

81 Söyleyişin Opus 135'deki yazıyla benzerliğine Albrecht dikkat çekmiştir, 1: 207, n. 4. Orijinal Almanca metin TDR'dedir, 3: 125 ve devamı.

82 Eskizlerdeki bu alternatifler için bakınız Bumpass, 243 ve devamı.

83 W. Drabkin, "The Agnus Dei of Beethoven's *Missa solemnis:* The Growth of its Form," *Beethoven's Compositional Process*, (yayına hazırlayan) W. Kinderman (Lincoln, Nebraska,

1991), 131-59, özellikle de 137. Tablo 10.2'de Missa'nın bu bölümünde barış ve savaş eskizleri üzerine bir dizi "programatik" söz bulunur.

84 Kerman, *The Beethoven Quartets*, 362.

85 *Briefwechsel*, No. 2003.

86 Solomon, "Beethoven's Tagebuch," 272, 274, 275.

87 Kerman, *The Beethoven Quartets*, 376; ayrıca Ratner, 291.

88 Benzer bir itiraz için bakınız Robert Winter'ın C. Wolff'un yayına hazırladığı, *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven* içindeki sözleri, 324.

89 Kadanslar 10, 104, 109 ve 188-193. ölçülerdedir. Opus 135'in açılış içeriğiyle ilgili olarak Curt Cacioppo'ya borçluyum, "Color and Dissonance in Late Beethoven: The Quartet Op. 135," *Journal of Musical Research* 6 (1986): 207-12.

90 Jonathan Kramer, "Multiple and Non-linear Time in Beethoven's Opus 135," Perspectives of New Music 11/2 (1973), 122-45; ayrıca Judy Lochhead, "The Temporal in Beethoven's Opus 135: When are Ends Beginnings?," *In Theory Only*, 4/7 (1979): 3-30.

91 Bu bitişler ve dinamikleriyle ilgili olarak bakınız Emil Platen, "Ein Notierungsproblem in Beethovens spaten Streichquartetten," *BJ* 8 (1971/72): 147-56. Platen Opus 135 örneğini anmaz, bu örnek bildiğim kadarıyla daha önce de tartışılmamıştır. *Grosse Fuge*'de yine "poco a poco sempre piu allegro ed acceleando il tempo" ("yavaş yavaş hızlanarak ve tempoyu hızlandırarak") olan 511-530. ölçülerde benzer başka bir pasaj daha yoktur.

92 Bakınız M. Staehelin, "Another Approach to Beethoven's Last String Quaret Oeuvrẹ: The Unfinished String Quintet of 1826/7," *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven*, (yayma hazırlayan) C. Wolff (Cambridge, Massachusetts, 1980), 302-28. Beethoven'ın Onuncu Senfoni için başlangıç aşamasının hiç ötesine geçemeyen ilk fikirleri 1988'de Barry Cooper tarafından toparlanmış ve Cooper'ın bir konuşma kaydıyla birlikte "Beethoven'ın Onuncu Senfonisi" olarak spekülatif bir "gerçekleştirme"yle kaydedilmiştir (aslında sadece ilk hareketin yeniden kurulması yönünde bir girişimdir): MCA Classics, MCAD-6269. Robert Winter, bu Don Kişotvari projenin müzikal olarak yetersiz sonuçlarını şu makalesinde tartışmıştır: "Of Realizations, Completions, Restorations, and Reconstructions: From Bach's *The Art of Fugue* to Beethoven's Tenth Symphony," *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991): 96-126. Bu makale, Cooper'ın geride kalan eskizlerin akademisyenler, eleştirmenler ve müzik camiası tarafından ciddiye alınmaya değer tutarlı bir ilk hareket oluşturduğu yönündeki iddialarını yerle yeksan etmiştir. Cooper, Winter'a cevap vermiştir: "Beethoven's Tenth Symphony," JRMA 117 (1992), 324-29. Winter da aynı sayıda onu cevaplamıştır: 329-30.

Genel Dizin

Beethoven'ın Bu Kitapta Geçen Eserlerinin Dizini - Alfabetik

Beethoven'ın Bu Kitapta Geçen Eserlerinin Dizini - Opus Numarasına Göre

Op. 1	Piyano Trioları
Op. 2	Piyano Sonatları
Op. 3	Yaylı Triosu
Op. 4	Yaylı Kenteti
Op. 5	Çello Sonatları
Op. 7	Mi Bemol Majör Piyano Sonatı
Op. 8	Serenat
Op. 9	Yaylı Trioları
Op. 10	Piyano Sonatları
Op. 11	Si Bemol Majör Klarnet Triosu
Op. 12	Keman Sonatları
Op. 13	Do Minör "Patetik" Sonatı
Op. 14	Piyano Sonatları
Op. 15	Birinci Piyano Konçertosu
Op. 16	Mi Bemol Majör Piyano ve Üflemeli Kenteti
Op. 18	Yaylı Kuartetler
Op. 19	İkinci Piyano Konçertosu
Op. 20	Mi Bemol Majör Septeti
Op. 21	Birinci Senfoni
Op. 22	Si Bemol Majör Piyano Sonatı
Op. 23	La Minör Keman ve Piyano Sonatı
Op. 24	Fa Majör "Bahar" Sonatı
Op. 26	La Bemol Majör Piyano Sonatı
Op. 27	Piyano Sonatları
Op. 28	Re Majör "Pastoral" Sonat
Op. 30	Keman Sonatları
Op. 31	Piyano Sonatları
Op. 32	"An die Hoffnung"
Op. 33	Piyanoforte İçin Bagateller
Op. 34	Fa Majör Varyasyonları
Op. 35	"Prometheus" Varyasyonları
Op. 36	İkinci Senfoni
Op. 37	Üçüncü Piyano Konçertosu
Op. 40	Keman ve Orkestra İçin Romans
Op. 41	Re Majör Piyano ve Flüt İçin Serenat
Op. 42	Re Majör Piyano ve Keman İçin Noktürn
Op. 43	*Prometheus* Balesi
Op. 45	Piyanoda Dört El İçin Üç Marş
Op. 46	"Adelaide"
Op. 47	"Kreutzer" Sonat
Op. 48	Altı Gellert Şarkısı
Op. 49	Piyano Sonatı
Op. 50	Keman ve Orkestra İçin Romans
Op. 51	İki Rondo
Op. 52	Sekiz Şarkı
Op. 53	"Waldstein" Do Majör Piyano Sonatı
Op. 54	Fa Majör Piyano Sonatı
Op. 55	*Eroica* Senfonisi (Üçüncü Senfoni)
Op. 56	Üçlü Konçerto
Op. 57	Fa Minör "Appassionata" Sonatı
Op. 58	Dördüncü Piyano Konçertosu
Op. 59	"Razumovski" Kuartetleri
Op. 60	Dördüncü Senfoni
Op. 61	Re Majör Keman Konçertosu
Op. 62	*Coriolanus* Uvertürü
Op. 63	Mi Bemol Majör Piyano Keman ve Çello Triosu
Op. 64	Mi Bemol Majör Çello Sonatı
Op. 65	*Ah, perfido*
Op. 67	Beşinci Senfoni
Op. 68	Altıncı Senfoni "Pastoral"
Op. 69	La Majör Çello Sonatı
Op. 70	Piyano Trioları
Op. 71	Üflemeli Sekstet
Op. 72	*Fidelio* (önce *Leonore*)
Op. 73	"İmparator" Konçertosu
Op. 74	Mi Bemol Majör "Arp" Kuarteti
Op. 75	Altı Şarkı
Op. 76	Türk Marşı Üzerine Altı Varyasyon
Op. 77	Piyano Fantezisi
Op. 78	Fa Diyez Majör Piyano Sonatı
Op. 79	Sol Majör Piyano Sonatı
Op. 80	*Koral Fantezi*

Op. 81a *Lebewohl*
Op. 81b Üflemeli Sekstet
Op. 83 Üç Şarkı
Op. 84 *Egmont* Uvertürü
Op. 85 *İsa Zeytin Dağı'nda*
Op. 86 Do Majör Missa
Op. 87 İki Obua ve Bir İngiliz Kornosu İçin Trio
Op. 89 Do Majör Polonez
Op. 90 Mi Minör Piyano Sonatı
Op. 91 *Wellingtons Sieg* [Wellington'ın Zaferi]
Op. 92 Yedinci Senfoni
Op. 93 Sekizinci Senfoni
Op. 94 "An die Hoffnung"
Op. 95 Fa Minör Kuartet
Op. 96 Sol Majör Keman Sonatı
Op. 97 "Arşidük" Triosu
Op. 98 *An die ferne Geliebte* [Ölümsüz Sevgiliye]
Op. 100 "Merkenstein"
Op. 101 La Majör Piyano Sonatı
Op. 102 İki Çello Sonatı
Op. 103 Üflemeli Oktet
Op. 104 Do Minör Yaylı Kenteti
Op. 106 *Hammerklavier* Si Bemol Majör Piyano Sonatı
Op. 107 Flüt ve Piyano Varyasyonları
Op. 109 Mi Majör Piyano Sonatı
Op. 110 La Bemol Majör Piyano Sonatı
Op. 111 Do Minör Piyano Sonatı
Op. 112 Sakin Deniz ve Rahat Seyahat
Op. 113 *Die Ruinen von Athen* [Atina Harabeleri]
Op. 117 *König Stephan* [Kral Stephen]
Op. 119 Piyano İçin On Bir Bagatel
Op. 120 "Diabelli" Varyasyonları
Op. 121a "Kakadu" Varyasyonları
Op. 123 *Missa solemnis*
Op. 124 *Die Weihe des Hauses* Uvertürü [Evin Takdis Edilmesi]
Op. 125 Dokuzuncu Senfoni
Op. 126 Bagateller
Op. 127 Mi Bemol Majör Yaylı Kuarteti
Op. 128 "Der Kuss"
Op. 130 Si Bemol Majör Yaylı Kuartet
Op. 131 Do Diyez Minör Kuartet
Op. 132 La Minör Kuartet
Op. 133 *Grosse Fuge*
Op. 134 *Grosse Fuge*'ün Dört El İçin Düzenlenmesi
Op. 135 Fa Majör Kuartet
Op. 136 *Der Glorreiche Augenblick* [Şanlı An]
Op. 137 Re Majör Yaylı Kenteti'nde Füg
Op. 138 *Leonore* Uvertürü No. 1

WoO 1 "Şövalye Balesi"
WoO 4 Mi Bemol Majör Piyano Konçertosu
WoO 5 Do Majör Keman Konçertosu
WoO 14 On İki Kontradans
WoO 36 Piyano Kuartetleri
WoO 38 Mi Bemol Majör Piyano Triosu
WoO 40 "Se vuol ballare" Üzerine Keman ve Piyano Varyasyonları
WoO 46 "Bei Männern" Üzerine Çello Varyasyonları
WoO 47 "Elektör" Sonatları
WoO 57 Andante favori
WoO 63 "Dressler" Varyasyonları
WoO 65 "Righini" Varyasyonları (WoO 65)
WoO 73 "La stessa la stessisima" Üzerine Piyano Varyasyonları
WoO 78 "God Save the King" Üzerine Yedi Varyasyon
WoO 79 "Rule Britannia" Üzerine Beş Varyasyon
WoO 80 Piyano İçin Do Minör Otuz İki Varyasyon
WoO 85 Re Majör Piyano Parçası
WoO 86 Mi Bemol Majör Piyano Parçası
WoO 87 İmparator II. Joseph'in Ölümü Üzerine Kantat
WoO 88 İmparator II. Leopold'un Tahta Çıkışı Üzerine Kantat
WoO 91 *Die Schöne Schusterin* İçin İki Arya
WoO 107 *Schilderung eines Mädchens* [Bir Kızın Tasviri]
WoO 108 *An einen Säugling* [Bir Bebeğe]
WoO 109 *Trinklied* [İçki Şarkısı]
WoO 110 *Elegie auf den Tod eines Pudels* [Bir Kanişin Ölümüne Ağıt]
WoO 126 "Opferlied"
WoO 140 "An die Geliebte"
WoO 146 "Sehnsucht"
WoO 154 "Nora Creina"
WoO 184 "Falstafferel, lass dich sehen"

DÜNYAYA YÖN VERENLER | 23

Genç yaşından itibaren işitme duyusunu yitirmeye başlayan ve ömrünün son on yılında hemen hemen tamamen kaybeden Ludwig van Beethoven (1770-1827), bize armağan ettiği bestelerin bir kısmını, örneğin Dokuzuncu Senfoni'yi kendisi dinleyememiştir. Eserin ilk icrasının salonda yol açtığı alkış tufanını sahneden duyamamış, ancak birisi onu kolundan tutup arkasına döndürdüğünde görebilmiştir. Bu durumuyla bile insanlık tarihinin en güzel bestelerinden bazılarını üreten ve müzikte büyük bir değişim yaratan büyük devrimci, dehanın beden bulmuş halidir.

Düşünülebilecek en pis ve dağınık evlerde yaşayan, ömrünü huysuz, kaba, savruk, pasaklı bir adam olarak geçiren Beethoven'ın beste çalışmalarınaysa büyük bir titizlik, kesinlik ve ayrıntıcılık hakimdir. Bu açıdan bireyin dünya üzerindeki süfli varlığıyla çağların ötesinden insanın ruhuna uzanan dehanın ulvi sanatsal varoluşu arasındaki karşıtlığın en dokunaklı örneğidir.

Sitemkâr olduğu kaderini en az dehası kadar büyük irade gücü sayesinde kabullenmiş ama kurulu düzenin kendini konumlandırdığı yere hayatı boyunca razı olmamıştır. Nobranlık sınırını zorlayan bir gerçekçilikle, üstelik yıllarca kendisine maddi destek sağlayan Prens Lichnowsky'e, "Siz doğumunuzdaki rastlantıyla bugünkü siz oldunuz. Binlerce prens olmuştur ve olacaktır oysa yalnızca bir tek Beethoven vardır" der. Kraliyet arabasını gördüğünde eğilip selam veren Goethe'nin tersine, sırtını dönüp uzaklaşır. Bir eserini ithaf ettiği kralın karşılık olarak gönderdiği mücevher sahte çıkınca iade etmesine etrafındakiler zor engel olur. Sadece aristokrasiye değil, sanatının ticarileşmesine, yayıncıların iznini almadan ve yeterince telif ödemeden eserlerini basmasına da itiraz eder: "İnsan beyni satılabilir bir mal değildir."

1958'den itibaren Princeton, Harvard ve Boston üniversitelerinde ders veren ABD'li müzikolog ve Beethoven uzmanı Lewis Lockwood'un kaleminden çıkma elinizdeki biyografi, Beethoven'ın hayatının ve müziğinin, istenirse beraber, istenirse ayrı ayrı izlenebileceği bir şekilde bölümlendirilmiştir. Özelikle 9. Senfoni'yle ilgili bölüm, bir yandan tüm hareketlerin, serimlerin, ölçülerin kitaptan izlenirken bir yandan da bu harika müziğin tadının çıkarılabileceği ölçüde uzun, ayrıntılı ve açıklayıcıdır.

9 786053 609797

KDV dahil fiyatı
52 TL